Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Werke 13

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Vorlesungen über die Ästhetik I

Suhrkamp

Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu edierte Ausgabe
Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:
Werke: [in 20 Bänden] / Georg Wilhelm Friedrich Hegel. –
Auf d. Grundlage d. Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg.,
Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«. –
Frankfurt am Main: Suhrkamp.
ISBN 3-518-09718-0
NE: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: [Sammlung]

Auf d. Grundlage d. Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg.,
Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«
13. Vorlesungen über die Ästhetik. – 1.–2. Aufl. – 1989
(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 613)
ISBN 3-518-28213-1
NE: GT

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 613
Erste Auflage 1986
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen
sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Printed in Germany
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

2 3 4 5 6 7 – 94 93 92 91 90 89

INHALT

EINLEITUNG 11

I. Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst 13
II. Wissenschaftliche Behandlungsarten des Schönen und der Kunst 29
III. Begriff des Kunstschönen 40
Gewöhnliche Vorstellungen von der Kunst 44
1. Das Kunstwerk als Produkt menschlicher Tätigkeit 44
2. Das Kunstwerk als für den Sinn des Menschen dem Sinnlichen entnommen 52
3. Zweck der Kunst 64
Historische Deduktion des wahren Begriffs der Kunst 83
1. Die Kantische Philosophie 83
2. Schiller, Winckelmann, Schelling 89
3. Die Ironie 93
Einteilung 100

ERSTER TEIL
DIE IDEE DES KUNSTSCHÖNEN ODER DAS IDEAL

Stellung der Kunst im Verhältnis zur endlichen Wirklichkeit und zur Religion und Philosophie 127

Erstes Kapitel: Begriff des Schönen überhaupt 145
1. Die Idee 145
2. Das Dasein der Idee 150
3. Die Idee des Schönen 151

Zweites Kapitel: Das Naturschöne 157

A. Das Naturschöne als solches 157
1. Die Idee als Leben 157
2. Die natürliche Lebendigkeit als schöne 167
3. Betrachtungsweisen der natürlichen Lebendigkeit 174
B. Die äußere Schönheit der abstrakten Form und abstrakten Einheit des sinnlichen Stoffs 178
1. Die Schönheit der abstrakten Form 179
a. Die Regelmäßigkeit 180
b. Die Gesetzmäßigkeit 185
c. Die Harmonie 187
2. Die Schönheit als abstrakte Einheit des sinnlichen Stoffs 188
C. Mangelhaftigkeit des Naturschönen 190
1. Das Innere im Unmittelbaren als nur Inneres 192
2. Die Abhängigkeit des unmittelbaren einzelnen Daseins 196
3. Die Beschränktheit des unmittelbaren einzelnen Daseins 199

Drittens Kapitel: Das Kunstschöne oder das Ideal 202
A. Das Ideal als solches 203
1. Die schöne Individualität 203
2. Das Verhältnis des Ideals zur Natur 212
B. Die Bestimmtheit des Ideals 229
I. Die ideale Bestimmtheit als solche 230
1. Das Göttliche als Einheit und Allgemeinheit .. 230
2. Das Göttliche als Götterkreis 231
3. Ruhe des Ideals 232
II. Die Handlung 233
1. Der allgemeine Weltzustand 235
a. Die individuelle Selbständigkeit: Heroenzeit 236
b. Gegenwärtige prosaische Zustände 253
c. Rekonstruktion der individuellen Selbständigkeit 255
2. Die Situation 257
a. Die Situationslosigkeit 262

b. Die bestimmte Situation in ihrer Harmlosigkeit 262
c. Die Kollision 266
3. Die Handlung 283
a. Die allgemeinen Mächte des Handelns 286
b. Die handelnden Individuen 292
c. Der Charakter 306
III. Die äußerliche Bestimmtheit des Ideals 316
1. Die abstrakte Äußerlichkeit als solche 319
2. Das Zusammenstimmen des konkreten Ideals mit seiner äußerlichen Realität 327
3. Die Äußerlichkeit des idealen Kunstwerks im Verhältnis zum Publikum 341
C. Der Künstler 362
1. Phantasie, Genie und Begeisterung 363
a. Die Phantasie 363
b. Das Talent und Genie 366
c. Die Begeisterung 370
2. Die Objektivität der Darstellung 373
3. Manier, Stil und Originalität 376
a. Die subjektive Manier 376
b. Stil 379
c. Originalität 380

Zweiter Teil
Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen

Einleitung 389

Erster Abschnitt: Die symbolische Kunstform ... 393
Einleitung: Vom Symbol überhaupt 393
Einteilung 407

Erstes Kapitel: Die unbewußte Symbolik 418
A. Unmittelbare Einheit von Bedeutung und Gestalt 419
1. Die Religion Zoroasters 420

2. Unsymbolischer Typus der Religion Zoroasters 425
3. Unkünstlerische Auffassung und Darstellung der Religion Zoroasters 427
B. Die phantastische Symbolik 430
1. Die indische Auffassung von Brahman 433
2. Sinnlichkeit, Maßlosigkeit und personifizierende Tätigkeit der indischen Phantasie 434
3. Anschauung von Reinigung und Buße 447
C. Die eigentliche Symbolik 448
1. Ägyptische Anschauung und Darstellung des Toten; Pyramiden 458
2. Tierdienst und Tiermasken 460
3. Vollständige Symbolik: Memnonen, Isis und Osiris, Sphinx 461

Zweites Kapitel: Die Symbolik der Erhabenheit 466
A. Der Pantheismus der Kunst 470
1. Indische Poesie 471
2. Mohammedanische Poesie 473
3. Christliche Mystik 477
B. Die Kunst der Erhabenheit 478
1. Gott als der Schöpfer und Herr der Welt 480
2. Die entgötterte endliche Welt 481
3. Das menschliche Individuum 483

Drittes Kapitel: Die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform 485
A. Vergleichungen, welche vom Äußerlichen anfangen 490
1. Die Fabel 492
2. Parabel, Sprichwort, Apolog 501
a. Die Parabel 501
b. Das Sprichwort 503
c. Der Apolog 504
3. Die Verwandlungen 504
B. Vergleichungen, welche in der Verbildlichung mit der Bedeutung den Anfang machen 507
1. Das Rätsel 509

2. Die Allegorie 511
3. Metapher, Bild, Gleichnis 516
a. Die Metapher 516
b. Das Bild 523
c. Das Gleichnis 526
C. Das Verschwinden der symbolischen Kunstform ... 539
1. Das Lehrgedicht 541
2. Die beschreibende Poesie 542
3. Das alte Epigramm 543

VORLESUNGEN ÜBER DIE ÄSTHETIK

EINLEITUNG

Diese Vorlesungen sind der *Ästhetik* gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite *Reich des Schönen,* und näher ist die *Kunst,* und zwar die *schöne Kunst* ihr Gebiet.

Für diesen Gegenstand freilich ist der Name *Ästhetik* eigentlich nicht ganz passend, denn »Ästhetik« bezeichnet genauer die Wissenschaft des Sinnes, des *Empfindens,* und hat in dieser Bedeutung als eine neue Wissenschaft oder vielmehr als etwas, das erst eine philosophische Disziplin werden sollte, in der Wolffischen Schule zu *der* Zeit ihren Ursprung erhalten, als man in Deutschland die Kunstwerke mit Rücksicht auf die Empfindungen betrachtete, welche sie hervorbringen sollten, wie z. B. die Empfindungen des Angenehmen, der Bewunderung, der Furcht, des Mitleidens usf. Um des Unpassenden oder eigentlicher um des Oberflächlichen dieses Namens willen hat man denn auch andere, z. B. den Namen *Kallistik,* zu bilden versucht. Doch auch dieser zeigt sich als ungenügend, denn die Wissenschaft, die gemeint ist, betrachtet nicht das Schöne überhaupt, sondern rein das Schöne der *Kunst.* Wir wollen es deshalb bei dem Namen Ästhetik bewenden lassen, weil er als bloßer Name für uns gleichgültig und außerdem einstweilen so in die gemeine Sprache übergegangen ist, daß er als Name kann beibehalten werden. Der eigentliche Ausdruck jedoch für unsere Wissenschaft ist *»Philosophie der Kunst«* und bestimmter *»Philosophie der schönen Kunst«.*

I. Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst

Durch diesen Ausdruck nun schließen wir sogleich das *Naturschöne* aus. Solche Begrenzung unseres Gegenstandes kann einerseits als willkürliche Bestimmung erscheinen, wie denn

jede Wissenschaft sich ihren Umfang beliebig abzumarken die Befugnis habe. In diesem Sinne aber dürfen wir die Beschränkung der Ästhetik auf das Schöne der Kunst nicht nehmen. Im gewöhnlichen Leben zwar ist man gewohnt, von *schöner* Farbe, einem *schönen* Himmel, *schönem* Strome, ohnehin von *schönen* Blumen, *schönen* Tieren und noch mehr von *schönen* Menschen zu sprechen, doch läßt sich, obschon wir uns hier nicht in den Streit einlassen wollen, inwiefern solchen Gegenständen mit Recht die Qualität Schönheit beigelegt und so überhaupt das Naturschöne neben das Kunstschöne gestellt werden dürfe, hiergegen zunächst schon behaupten, daß das Kunstschöne *höher* stehe als die Natur. Denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur. Ja *formell* betrachtet, ist selbst ein schlechter Einfall, wie er dem Menschen wohl durch den Kopf geht, *höher* als irgendein Naturprodukt, denn in solchem Einfalle ist immer die Geistigkeit und Freiheit präsent. Dem *Inhalt* nach freilich erscheint z. B. die Sonne als ein *absolut notwendiges* Moment, während ein schiefer Einfall als *zufällig* und vorübergehend verschwindet; aber für sich genommen ist solche Naturexistenz wie die Sonne indifferent, nicht in sich frei und selbstbewußt, und betrachten wir sie in dem Zusammenhange ihrer Notwendigkeit mit anderem, so betrachten wir sie nicht für sich und somit nicht als schön.

Sagten wir nun überhaupt, der Geist und seine Kunstschönheit stehe *höher* als das Naturschöne, so ist damit allerdings noch soviel als nichts festgestellt, denn höher ist ein ganz unbestimmter Ausdruck, der Natur- und Kunstschönheit noch als im Raume der Vorstellung nebeneinanderstehend bezeichnet und nur einen quantitativen und dadurch äußerlichen Unterschied angibt. Das *Höhere* des Geistes und seiner Kunstschönheit der Natur gegenüber ist aber nicht ein nur

relatives, sondern der Geist erst ist das *Wahrhaftige*, alles in sich Befassende, so daß alles Schöne nur wahrhaft schön ist als dieses Höheren teilhaftig und durch dasselbe erzeugt. In diesem Sinne erscheint das Naturschöne nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, als eine unvollkommene, unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer *Substanz* nach im Geiste selber enthalten ist. – Außerdem wird uns die Beschränkung auf die schöne Kunst sehr natürlich vorkommen, denn soviel auch von Naturschönheiten – weniger bei den Alten als bei uns – die Rede ist, so ist doch wohl noch niemand auf den Einfall gekommen, den Gesichtspunkt der *Schönheit* der natürlichen Dinge herauszuheben und eine Wissenschaft, eine systematische Darstellung dieser Schönheiten machen zu wollen. Man hat wohl den Gesichtspunkt der *Nützlichkeit* herausgenommen und hat z. B. eine Wissenschaft der gegen die Krankheiten dienlichen natürlichen Dinge, eine *materia medica*, verfaßt, eine Beschreibung der Mineralien, chemischen Produkte, Pflanzen, Tiere, welche für die Heilung nützlich sind, aber aus dem Gesichtspunkte der *Schönheit* hat man die Reiche der Natur nicht zusammengestellt und beurteilt. Wir fühlen uns bei der Naturschönheit zu sehr im *Unbestimmten*, ohne *Kriterium* zu sein, und deshalb würde solche Zusammenstellung zu wenig Interesse darbieten.

Diese vorläufigen Bemerkungen über die Schönheit in der Natur und Kunst, über das Verhältnis beider und das Ausschließen der ersteren aus dem Bereich unseres eigentlichen Gegenstandes sollen die Vorstellung entfernen, als falle die Beschränkung unserer Wissenschaft nur der Willkür und Beliebigkeit anheim. Bewiesen sollte dies Verhältnis hier noch nicht werden, denn die Betrachtung desselben fällt innerhalb unserer Wissenschaft selber und ist deshalb erst später näher zu erörtern und zu beweisen.

Begrenzen wir uns nun aber vorläufig schon auf das Schöne der Kunst, so stoßen wir bereits bei diesem ersten Schritt sogleich auf neue Schwierigkeiten.

Das *erste* nämlich, was uns beifallen kann, ist die Bedenklichkeit, ob sich auch die schöne Kunst einer wissenschaftlichen Behandlung *würdig* zeige. Denn das Schöne und die Kunst zieht sich wohl wie ein freundlicher Genius durch alle Geschäfte des Lebens und schmückt heiter alle äußeren und inneren Umgebungen, indem sie den Ernst der Verhältnisse, die Verwicklungen der Wirklichkeit mildert, die Müßigkeit auf eine unterhaltende Weise tilgt und, wo es nichts Gutes zu vollbringen gibt, die Stelle des Bösen wenigstens immer besser als das Böse einnimmt. Doch wenn sich die Kunst auch allenthalben, vom rohen Putze der Wilden an bis auf die Pracht der mit allem Reichtum gezierten Tempel, mit ihren gefälligen Formen einmischt, so scheinen dennoch diese Formen selbst außerhalb der wahrhaften Endzwecke des Lebens zu fallen, und wenn auch die Kunstgebilde diesen ernsten Zwecken nicht nachteilig werden, ja sie zuweilen selbst, wenigstens durch Abhalten des Üblen, zu befördern scheinen, so gehört doch die Kunst mehr der *Remission*, der *Nachlassung* des Geistes an, während die substantiellen Interessen vielmehr seiner Anstrengung bedürfen. Deshalb kann es den Anschein haben, als wenn das, was nicht für sich selbst ernster Natur ist, mit wissenschaftlichem Ernste behandeln zu wollen unangemessen und pedantisch sein würde. Auf allen Fall erscheint nach solcher Ansicht die Kunst als ein *Überfluß*, mag auch die *Erweichung* des Gemüts, welche die Beschäftigung mit der Schönheit bewirken kann, nicht eben als *Verweichlichung* nachteilig werden. Es hat in dieser Rücksicht vielfach nötig geschienen, die schönen Künste, von denen zugegeben wird, daß sie ein Luxus seien, in betreff auf ihr Verhältnis zur *praktischen* Notwendigkeit überhaupt, und näher zur Moralität und Frömmigkeit, in Schutz zu nehmen und, da ihre Unschädlichkeit nicht zu erweisen ist, es wenigstens glaublich zu machen, daß dieser Luxus des Geistes etwa eine größere Summe von *Vorteilen* gewähre als von *Nachteilen*. In dieser Hinsicht hat man der Kunst selbst ernste Zwecke zugeschrieben und sie vielfach als

eine Vermittlerin zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, zwischen Neigung und Pflicht, als eine Versöhnerin dieser in so hartem Kampf und Widerstreben aneinanderkommenden Elemente empfohlen. Aber man kann dafür halten, daß bei solchen zwar ernsteren Zwecken der Kunst Vernunft und Pflicht dennoch nichts durch jenen Versuch des Vermittelns gewönnen, weil sie eben ihrer Natur nach als unvermischbar sich solcher Transaktion nicht hergäben und dieselbe Reinheit forderten, welche sie in sich selbst haben. Und außerdem sei die Kunst auch hierdurch der wissenschaftlichen Erörterung nicht würdiger geworden, indem sie doch immer nach zwei Seiten hin diene und neben höheren Zwecken ebensosehr auch Müßigkeit und Frivolität befördere, ja überhaupt in diesem Dienste, statt für sich selber Zweck zu sein, nur als Mittel erscheinen könne. – Was endlich die Form dieses Mittels anbetrifft, so scheint es stets eine nachteilige Seite zu bleiben, daß, wenn die Kunst auch in der Tat ernsteren Zwecken sich unterwirft und ernstere Wirkungen hervorbringt, das Mittel, das sie selber hierzu gebraucht, die *Täuschung* ist. Denn das Schöne hat sein Leben in dem *Scheine*. Ein in sich selbst wahrhafter Endzweck aber, wird man leicht anerkennen, muß nicht durch Täuschung bewirkt werden, und wenn er auch durch dieselbe hie und da eine Förderung gewinnen kann, so mag dies doch nur auf beschränkte Weise der Fall sein; und selbst dann wird die Täuschung nicht für das rechte Mittel gelten können. Denn das Mittel soll der Würde des Zweckes entsprechend sein, und nicht der Schein und die Täuschung, sondern nur das Wahrhafte vermag das Wahrhafte zu erzeugen. Wie auch die Wissenschaft die wahrhaften Interessen des Geistes nach der wahrhaften Weise der Wirklichkeit und der wahrhaften Weise ihrer Vorstellung zu betrachten hat.

In diesen Beziehungen kann es den Anschein nehmen, als sei die schöne Kunst einer wissenschaftlichen Betrachtung *unwert*, weil sie nur ein gefälliges Spiel bleibe und, wenn sie auch ernstere Zwecke verfolge, dennoch der Natur dieser

Zwecke widerspreche, überhaupt aber nur im Dienste jenes Spiels wie dieses Ernstes stehe und sich zum Elemente ihres Daseins wie zum Mittel ihrer Wirkungen nur der Täuschung und des Scheins bedienen könne.

Noch mehr aber *zweitens* kann es das Ansehen haben, daß, wenn sich auch die schöne Kunst überhaupt wohl philosophischen Reflexionen darbiete, sie dennoch für *eigentlich* wissenschaftliche Betrachtung kein *angemessener* Gegenstand wäre. Denn die Kunstschönheit stellt sich dem *Sinne,* der Empfindung, Anschauung, Einbildungskraft dar, sie hat ein anderes Gebiet als der Gedanke, und die Auffassung ihrer Tätigkeit und ihrer Produkte erfordert ein anderes Organ als das wissenschaftliche Denken. Ferner ist es gerade die *Freiheit* der Produktion und der Gestaltungen, welche wir in der Kunstschönheit genießen. Wir entfliehen, so scheint es, bei dem Hervorbringen wie beim Anschauen ihrer Gebilde jeder Fessel der Regel und des Geregelten; vor der Strenge des Gesetzmäßigen und der finsteren Innerlichkeit des Gedankens suchen wir Beruhigung und Belebung in den Gestalten der Kunst, gegen das Schattenreich der Idee heitere, kräftige Wirklichkeit. Endlich ist die Quelle der Kunstwerke die freie Tätigkeit der Phantasie, welche in ihren Einbildungen selbst freier als die Natur ist. Der Kunst steht nicht nur der ganze Reichtum der Naturgestaltungen in ihrem mannigfachen bunten Scheinen zu Gebot, sondern die schöpferische Einbildungskraft vermag sich darüber hinaus noch in *eigenen* Produktionen *unerschöpflich* zu ergehen. Bei dieser unermeßlichen Fülle der Phantasie und ihrer freien Produkte scheint der Gedanke den Mut verlieren zu müssen, dieselben *vollständig* vor sich zu bringen, zu beurteilen und sie unter seine allgemeine Formeln einzureihen.

Die Wissenschaft dagegen, gibt man zu, habe es ihrer *Form nach* mit dem von der Masse der Einzelheiten abstrahierenden Denken zu tun, wodurch einerseits die Einbildungskraft und deren Zufall und Willkür, das Organ also der Kunsttätigkeit und des Kunstgenusses, von ihr ausgeschlossen

bleibt. Andererseits, wenn die Kunst gerade die lichtlose dürre Trockenheit des Begriffs erheiternd belebe, seine Abstraktionen und Entzweiung mit der Wirklichkeit versöhne, den Begriff an der Wirklichkeit ergänze, so hebe ja eine *nur* denkende Betrachtung dies Mittel der Ergänzung selbst wieder auf, vernichte es und führe den Begriff auf seine wirklichkeitslose Einfachheit und schattenhafte Abstraktion wieder zurück. Ihrem *Inhalte nach* beschäftige sich ferner die Wissenschaft mit dem in sich selbst *Notwendigen.* Legt nun die Ästhetik das Naturschöne beiseite, so haben wir in dieser Rücksicht scheinbar nicht nur nichts gewonnen, sondern uns von dem Notwendigen vielmehr noch weiter entfernt. Denn der Ausdruck *Natur* gibt uns schon die Vorstellung von *Notwendigkeit* und *Gesetzmäßigkeit,* von einem Verhalten also, das der wissenschaftlichen Betrachtung näher zu sein und ihr sich darbieten zu können Hoffnung läßt. Im *Geiste* aber überhaupt, am meisten in der Einbildungskraft, scheint im Vergleich mit der Natur eigentümlich die Willkür und das Gesetzlose zu Hause, und dieses entzieht sich von selbst aller wissenschaftlichen Begründung.

Nach allen diesen Seiten hin scheint daher die schöne Kunst sowohl ihrem Ursprunge als auch ihrer Wirkung und ihrem Umfange nach, statt sich für die wissenschaftliche Bemühung geeignet zu zeigen, vielmehr selbständig dem Regulieren des Gedankens zu widerstreben und der eigentlich wissenschaftlichen Erörterung *nicht gemäß* zu sein.

Diese und ähnliche Bedenklichkeiten gegen eine wahrhaft wissenschaftliche Beschäftigung mit der schönen Kunst sind aus gewöhnlichen Vorstellungen, Gesichtspunkten und Betrachtungen hergenommen, an deren weitläufigerer Ausführung man sich in älteren, besonders französischen Schriften über das Schöne und die schönen Künste übersatt lesen kann. Und zum Teil sind Tatsachen darin enthalten, mit denen es seine Richtigkeit hat, zum Teil sind Räsonnements daraus gezogen, die ebenso zunächst plausibel erscheinen. So z. B. die Tatsache, daß die Gestaltung des Schönen so man-

nigfaltig als die Erscheinung des Schönen allgemein verbreitet sei, woraus, wenn man will, auch ferner auf einen allgemeinen *Schönheitstrieb* in der menschlichen Natur geschlossen und die weitere Folgerung gemacht werden kann, daß, weil die Vorstellungen vom Schönen so unendlich vielfach und damit zunächst etwas *Partikuläres* sind, es keine *allgemeinen* Gesetze des Schönen und des Geschmacks geben könne.

Ehe wir uns nun von solchen Betrachtungen ab-, nach unserem eigentlichen Gegenstande hinwenden können, wird unser nächstes Geschäft in einer kurzen einleitenden Erörterung der erregten Bedenklichkeiten und Zweifel bestehen müssen.

Was erstens die *Würdigkeit* der Kunst betrifft, wissenschaftlich betrachtet zu werden, so ist es allerdings der Fall, daß die Kunst als ein flüchtiges Spiel gebraucht werden kann, dem Vergnügen und der Unterhaltung zu dienen, unsere Umgebung zu verzieren, dem Äußeren der Lebensverhältnisse Gefälligkeit zu geben und durch Schmuck andere Gegenstände herauszuheben. In dieser Weise ist sie in der Tat nicht unabhängige, nicht freie, sondern dienende Kunst. Was *wir* aber betrachten wollen, ist die auch in ihrem Zwecke wie in ihren Mitteln *freie* Kunst. Daß die Kunst überhaupt auch anderen Zwecken dienen und dann ein bloßes Beihersplelen sein kann, dieses Verhältnis hat sie übrigens gleichfalls mit dem Gedanken gemein. Denn einerseits läßt sich die Wissenschaft zwar als dienstbarer Verstand für endliche Zwecke und zufällige Mittel gebrauchen und erhält dann ihre Bestimmung nicht aus sich selbst, sondern durch sonstige Gegenstände und Verhältnisse; andererseits aber löst sie sich auch von diesem Dienste los, um sich in freier Selbständigkeit zur Wahrheit zu erheben, in welcher sie sich unabhängig nur mit ihren eigenen Zwecken erfüllt.

In dieser ihrer Freiheit nun ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre *höchste* Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und

Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das *Göttliche*, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen. In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständnis der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie allein, den Schlüssel aus. Diese Bestimmung hat die Kunst mit Religion und Philosophie gemein, jedoch in der eigentümlichen Art, daß sie auch das Höchste sinnlich darstellt und es damit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näherbringt. Es ist die Tiefe einer *übersinnlichen Welt*, in welche der *Gedanke* dringt und sie zunächst als ein *Jenseits* dem unmittelbaren Bewußtsein und der gegenwärtigen Empfindung gegenüber aufstellt; es ist die Freiheit denkender Erkenntnis, welche sich dem *Diesseits*, das sinnliche Wirklichkeit und Endlichkeit heißt, enthebt. Diesen *Bruch* aber, zu welchem der Geist fortgeht, weiß er ebenso zu heilen; er erzeugt aus sich selbst die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens.

Was aber die *Unwürdigkeit* des Kunstelementes im allgemeinen, des *Scheines* nämlich und seiner *Täuschungen*, angeht, so hätte es mit diesem Einwand allerdings seine Richtigkeit, wenn der Schein als das Nichtseinsollende dürfte angesprochen werden. Doch der *Schein* selbst ist dem *Wesen* wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene, wenn sie nicht *für* Eines wäre, *für* sich selbst sowohl als auch für den Geist überhaupt. Deshalb kann nicht das *Scheinen* im allgemeinen, sondern nur die besondere Art und Weise des Scheins, in welchem die Kunst dem in sich selbst Wahrhaftigen Wirklichkeit gibt, ein Gegenstand des Vorwurfs werden. Soll in dieser Beziehung der Schein, in

welchem die Kunst ihre Konzeptionen zum Dasein erschafft, als *Täuschung* bestimmt werden, so erhält dieser Vorwurf zunächst seinen Sinn in Vergleichung mit der *äußerlichen Welt* der Erscheinungen und ihrer unmittelbaren Materialität sowie im Verhältnis zu unserer eigenen empfindenden, das ist der *innerlich sinnlichen* Welt, welchen beiden wir im empirischen Leben, im Leben unserer Erscheinung selber den Wert und Namen von Wirklichkeit, Realität und Wahrheit im Gegensatz der Kunst zu geben gewohnt sind, der solche Realität und Wahrheit fehle. Aber gerade diese ganze Sphäre der empirischen inneren und äußeren Welt ist nicht die Welt wahrhafter Wirklichkeit, sondern vielmehr in strengerem Sinne als die Kunst ein bloßer Schein und eine härtere Täuschung zu nennen. Erst jenseits der Unmittelbarkeit des Empfindens und der äußerlichen Gegenstände ist die echte Wirklichkeit zu finden. Denn wahrhaft wirklich ist nur das Anundfürsichseiende, das Substantielle der Natur und des Geistes, das sich zwar Gegenwart und Dasein gibt, aber in diesem Dasein das Anundfürsichseiende bleibt und so erst wahrhaft wirklich ist. Das Walten dieser allgemeinen Mächte ist es gerade, was die Kunst hervorhebt und erscheinen läßt. In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usf. Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.

Ebensowenig sind die Darstellungen der Kunst ein täuschender Schein gegen die wahrhaftigeren Darstellungen der Geschichtsschreibung zu nennen. Denn die Geschichtsschreibung hat auch nicht das unmittelbare Dasein, sondern den

geistigen Schein desselben zum Elemente ihrer Schilderungen, und ihr Inhalt bleibt mit der ganzen Zufälligkeit der gewöhnlichen Wirklichkeit und deren Begebenheiten, Verwicklungen und Individualitäten behaftet, während das Kunstwerk uns die in der Geschichte waltenden ewigen Mächte ohne dies Beiwesen der unmittelbar sinnlichen Gegenwart und ihres haltlosen Scheines entgegenbringt.

Wird nun aber die Erscheinungsweise der Kunstgestalten eine Täuschung genannt in Vergleichung mit dem Denken der Philosophie, mit religiösen und sittlichen Grundsätzen, so ist die Form der Erscheinung, welche ein Inhalt in dem Bereiche des Denkens gewinnt, allerdings die wahrhaftigste Realität; doch in Vergleich mit dem Schein der sinnlichen unmittelbaren Existenz und dem der Geschichtsschreibung hat der Schein der Kunst den Vorzug, daß er selbst durch sich hindurchdeutet und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist, dahingegen die unmittelbare Erscheinung sich selbst nicht als täuschend gibt, sondern vielmehr als das Wirkliche und Wahre, während doch das Wahrhafte durch das unmittelbar Sinnliche verunreinigt und versteckt wird. Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst.

Wenn wir nun aber der Kunst einerseits diese hohe Stellung geben, so ist andererseits ebensosehr daran zu erinnern, daß die Kunst dennoch weder dem Inhalte noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. Denn eben ihrer Form wegen ist die Kunst auch auf einen bestimmten Inhalt beschränkt. Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden; es muß noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um echter Inhalt für die Kunst zu sein, wie dies z. B. bei den griechischen Göttern der Fall ist. Dagegen gibt es eine tiefere Fassung der Wahrheit, in wel-

cher sie nicht mehr dem Sinnlichen so verwandt und freundlich ist, um von diesem Material in angemessener Weise aufgenommen und ausgedrückt werden zu können. Von solcher Art ist die christliche Auffassung der Wahrheit, und vor allem erscheint der Geist unserer heutigen Welt, oder näher unserer Religion und unserer Vernunftbildung, als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein. Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können; der Eindruck, den sie machen, ist besonnenerer Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderweitiger Bewährung. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt. Wenn man es liebt, sich in Klagen und Tadel zu gefallen, so kann man diese Erscheinung für ein Verderbnis halten und sie dem Übergewicht von Leidenschaften und eigennützigen Interessen zuschreiben, welche den Ernst der Kunst wie ihre Heiterkeit verscheuchen; oder man kann die Not der Gegenwart, den verwickelten Zustand des bürgerlichen und politischen Lebens anklagen, welche dem in kleinen Interessen befangenen Gemüt sich zu den höheren Zwecken der Kunst nicht zu befreien vergönne, indem die Intelligenz selbst dieser Not und deren Interessen in Wissenschaften dienstbar sei, welche nur für solche Zwecke Nützlichkeit haben, und sich verführen lasse, sich in diese Trockenheit festzubannen.

Wie es sich nun auch immer hiermit verhalten mag, so ist es einmal der Fall, daß die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben, – eine Befriedigung, welche wenigstens von seiten der Religion aufs innigste mit der Kunst verknüpft war. Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber. Die Reflexionsbildung

unseres heutigen Lebens macht es uns, sowohl in Beziehung auf den Willen als auch auf das Urteil, zum Bedürfnis, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so daß allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen als Bestimmungsgründe gelten und das hauptsächlich Regierende sind. Für das Kunstinteresse aber wie für die Kunstproduktion fordern wir im allgemeinen mehr eine Lebendigkeit, in welcher das Allgemeine nicht als Gesetz und Maxime vorhanden sei, sondern als mit dem Gemüte und der Empfindung identisch wirke, wie auch in der Phantasie das Allgemeine und Vernünftige als mit einer konkreten sinnlichen Erscheinung in Einheit gebracht enthalten ist. Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig. Selbst der ausübende Künstler ist nicht etwa nur durch die um ihn her laut werdende Reflexion, durch die allgemeine Gewohnheit des Meinens und Urteilens über die Kunst verleitet und angesteckt, in seine Arbeiten selbst mehr Gedanken hineinzubringen, sondern die ganze geistige Bildung ist von der Art, daß er selber innerhalb solcher reflektierenden Welt und ihrer Verhältnisse steht und nicht etwa durch Willen und Entschluß davon abstrahieren oder durch besondere Erziehung oder Entfernung von den Lebensverhältnissen sich eine besondere, das Verlorene wieder ersetzende Einsamkeit erkünsteln und zuwege bringen könnte.

In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme. Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die *Wissenschaft* der Kunst

ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.

Wollen wir nun aber dieser Einladung Folge leisten, so begegnet uns die schon berührte Bedenklichkeit, daß die Kunst etwa wohl überhaupt für philosophisch reflektierende, jedoch nicht eigentlich für systematisch wissenschaftliche Betrachtungen einen angemessenen Gegenstand abgebe. Hierin jedoch liegt zunächst die falsche Vorstellung, als ob eine philosophische Betrachtung auch unwissenschaftlich sein könne. Es ist über diesen Punkt hier nur in der Kürze zu sagen, daß, welche Vorstellungen man sonst von Philosophie und vom Philosophieren haben möge, ich das Philosophieren durchaus als von Wissenschaftlichkeit untrennbar erachte. Denn die Philosophie hat einen Gegenstand nach der Notwendigkeit zu betrachten, und zwar nicht nur nach der subjektiven Notwendigkeit oder äußeren Ordnung, Klassifikation usf., sondern sie hat den Gegenstand nach der Notwendigkeit seiner eigenen inneren Natur zu entfalten und zu beweisen. Erst diese Explikation macht überhaupt das Wissenschaftliche einer Betrachtung aus. Insofern aber die objektive Notwendigkeit eines Gegenstandes wesentlich in seiner logisch-metaphysischen Natur liegt, kann übrigens, ja es muß selbst bei der isolierten Betrachtung der Kunst – die so viele Voraussetzungen, teils in Ansehung des Inhalts selbst, teils in Ansehung ihres Materials und Elementes hat, durch welches die Kunst zugleich immer an die Zufälligkeit anstreift – von der wissenschaftlichen Strenge nachgelassen werden, und es ist nur in betreff auf den wesentlichen inneren Fortgang ihres Inhalts und ihrer Ausdrucksmittel an die Gestaltung der Notwendigkeit zu erinnern.

Was aber den Einwurf betrifft, daß die Werke der schönen Kunst sich der wissenschaftlich denkenden Betrachtung ent-

zögen, weil sie aus der regellosen Phantasie und dem Gemüt ihren Ursprung nähmen und unübersehbar an Anzahl und Mannigfaltigkeit nur auf Empfindung und Einbildungskraft ihre Wirkung äußerten, so scheint diese Verlegenheit auch jetzt noch von Gewicht zu sein. Denn in der Tat erscheint das Kunstschöne in einer Form, die dem Gedanken ausdrücklich gegenübersteht und die er, um sich in seiner Weise zu betätigen, zu zerstören genötigt ist. Diese Vorstellung hängt mit der Meinung zusammen, daß das Reelle überhaupt, das Leben der Natur und des Geistes, durch das Begreifen verunstaltet und getötet, daß es, statt durch begriffsmäßiges Denken uns nahegebracht zu sein, erst recht entfernt werde, so daß der Mensch sich durch das Denken, als *Mittel*, das Lebendige zu fassen, sich vielmehr um diesen *Zweck* selber bringe. Erschöpfend ist hierüber an dieser Stelle nicht zu sprechen, sondern nur der Gesichtspunkt anzugeben, aus welchem die Beseitigung dieser Schwierigkeit oder Unmöglichkeit oder Ungeschicklichkeit zu bewirken wäre.

So viel wird man zunächst zugeben, daß der Geist, sich selbst zu betrachten, ein Bewußtsein, und zwar ein *denkendes* über sich selbst und über alles, was aus ihm entspringt, zu haben fähig sei. Denn das *Denken* gerade macht die innerste wesentliche Natur des Geistes aus. In diesem denkenden Bewußtsein über sich und seine Produkte, soviel Freiheit und Willkür dieselben sonst auch immer haben mögen, wenn er nur wahrhaft darin ist, verhält sich der Geist seiner wesentlichen Natur gemäß. Die Kunst nun und ihre Werke, als aus dem Geiste entsprungen und erzeugt, sind selber geistiger Art, wenn auch ihre Darstellung den Schein der Sinnlichkeit in sich aufnimmt und das Sinnliche mit Geist durchdringt. In dieser Beziehung liegt die Kunst dem Geiste und seinem Denken schon näher als die nur äußere geistlose Natur; er hat es in den Kunstprodukten nur mit dem Seinigen zu tun. Und wenn auch die Kunstwerke nicht Gedanken und Begriff, sondern eine Entwick-

lung des Begriffs aus sich selber, eine Entfremdung zum Sinnlichen hin sind, so liegt die Macht des denkenden Geistes darin, *nicht etwa nur sich selbst* in seiner eigentümlichen Form als Denken zu fassen, sondern ebensosehr sich in seiner *Entäußerung* zur Empfindung und Sinnlichkeit wiederzuerkennen, sich in seinem Anderen zu begreifen, indem er das Entfremdete zu Gedanken verwandelt und so zu sich zurückführt. Und der denkende Geist wird sich in dieser Beschäftigung mit dem Anderen seiner selbst nicht etwa ungetreu, so daß er sich darin vergäße und aufgäbe, noch ist er so ohnmächtig, das von ihm Unterschiedene nicht erfassen zu können, sondern er begreift sich und sein Gegenteil. Denn der Begriff ist das Allgemeine, das in seinen Besonderungen sich erhält, über sich und sein Anderes übergreift und so die Entfremdung, zu der er fortgeht, ebenso wieder aufzuheben die Macht und Tätigkeit ist. So gehört auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäußert, zum Bereich des begreifenden Denkens, und der Geist, indem er es der wissenschaftlichen Betrachtung unterwirft, befriedigt darin nur das Bedürfnis seiner eigensten Natur. Denn weil das Denken sein Wesen und Begriff ist, ist er letztlich nur befriedigt, wenn er alle Produkte seiner Tätigkeit auch mit dem Gedanken durchdrungen und sie so erst wahrhaft zu den seinigen gemacht hat. Die Kunst aber, weit entfernt, wie wir noch bestimmter sehen werden, die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre echte Bewährung.

Ebenso verweigert sich die Kunst nicht durch regellose Willkür der philosophischen Betrachtung. Denn wie bereits angedeutet, ist ihre wahrhafte Aufgabe, die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein zu bringen. Hieraus ergibt sich sogleich nach der Seite des *Inhalts,* daß die schöne Kunst nicht könne in wilder Fessellosigkeit der Phantasie umherschweifen, denn diese geistigen Interessen setzen ihr für ihren Inhalt bestimmte Haltpunkte fest, mögen die Formen und Gestaltungen auch noch so mannigfaltig und uner-

schöpflich sein. Das gleiche gilt für die Formen selbst. Auch sie sind nicht dem bloßen Zufall anheimgegeben. Nicht jede Gestaltung ist fähig, der Ausdruck und die Darstellung jener Interessen zu sein, sie in sich aufzunehmen und wiederzugeben, sondern durch einen bestimmten Inhalt ist auch die ihm angemessene Form bestimmt.

Von dieser Seite her sind wir denn auch fähig, uns in der scheinbar unübersehbaren Masse der Kunstwerke und Formen gedankenmäßig zu orientieren.

So hätten wir jetzt also erstens den Inhalt unserer Wissenschaft, auf den wir uns beschränken wollen, angegeben und gesehen, wie weder die schöne Kunst einer philosophischen Betrachtung unwürdig noch die philosophische Betrachtung unfähig sei, das Wesen der schönen Kunst zu erkennen.

II. Wissenschaftliche Behandlungsarten des Schönen und der Kunst

Fragen wir nun nach der *Art der wissenschaftlichen Betrachtung*, so begegnen uns auch hier wieder zwei entgegengesetzte Behandlungsweisen, von welchen jede die andere auszuschließen und uns *zu keinem wahren* Resultat gelangen zu lassen scheint.

Einerseits sehen wir die Wissenschaft der Kunst sich nur etwa außen herum an den wirklichen Werken der Kunst bemühen, sie zur Kunstgeschichte aneinanderreihen, Betrachtungen über die vorhandenen Kunstwerke anstellen oder Theorien entwerfen, welche die allgemeinen Gesichtspunkte für die Beurteilung wie für die künstlerische Hervorbringung liefern sollen.

Andererseits sehen wir die Wissenschaft sich selbständig für sich dem Gedanken über das Schöne überlassen und nur Allgemeines, das Kunstwerk in seiner Eigentümlichkeit nicht Treffendes, eine abstrakte Philosophie des Schönen hervorbringen.

1. Was die erste Behandlungsweise betrifft, welche das *Em-*

pirische zum Ausgangspunkt hat, so ist sie der notwendige Weg für denjenigen, der sich zum *Kunstgelehrten* zu bilden gedenkt. Und wie heutzutage jeder, wenn er sich auch der Physik nicht widmet, dennoch mit den wesentlichsten physikalischen Kenntnissen ausgerüstet sein will, so hat es sich mehr oder weniger zum Erfordernis eines gebildeten Mannes gemacht, einige Kunstkenntnis zu besitzen, und ziemlich allgemein ist die Prätention, sich als ein Dilettant und Kunstkenner zu erweisen.

a) Sollen diese Kenntnisse aber wirklich als Gelehrsamkeit anerkannt werden, so müssen sie mannigfacher Art und von weitem Umfange sein. Denn das erste Erfordernis ist die genaue Bekanntschaft mit dem unermeßlichen Bereich der individuellen Kunstwerke alter und neuer Zeit, Kunstwerke, die zum Teil in der Wirklichkeit schon untergegangen sind, zum Teil entfernten Ländern oder Weltteilen angehören und welche die Ungunst des Schicksals dem eigenen Anblick entzogen hat. Sodann gehört jedes Kunstwerk *seiner Zeit, seinem Volke,* seiner Umgebung an und hängt von besonderen geschichtlichen und anderen Vorstellungen und Zwecken ab, weshalb die Kunstgelehrsamkeit ebenso einen weiten Reichtum von *historischen,* und zwar zugleich sehr *speziellen* Kenntnissen erfordert, indem eben die individuelle Natur des Kunstwerks sich aufs Einzelne bezieht und das Spezielle zu seinem Verständnis und Erläuterung nötig hat. – Diese Gelehrsamkeit endlich bedarf nicht nur wie jede andere des Gedächtnisses für Kenntnisse, sondern auch einer scharfen Einbildungskraft, um die Bilder der Kunstgestaltungen nach allen ihren verschiedenen Zügen für sich festzuhalten und vornehmlich zur Vergleichung mit anderen Kunstwerken präsent zu haben.

b) Innerhalb dieser zunächst geschichtlichen Betrachtung schon ergeben sich verschiedene Gesichtspunkte, welche, um aus ihnen die Urteile herzuleiten, bei Betrachtung des Kunstwerks nicht aus dem Auge zu verlieren sind. Diese Gesichtspunkte nun, wie bei anderen Wissenschaften, die einen

empirischen Anfang haben, bilden, indem sie für sich herausgehoben und zusammengestellt werden, allgemeine Kriterien und Sätze und in noch weiterer formeller Verallgemeinerung die *Theorien* der Künste. Die Literatur dieser Art auszuführen ist hier nicht am Orte, und es kann deshalb genügen, nur an einige Schriften im allgemeinsten zu erinnern. So z. B. an die Aristotelische *Poetik*, deren Theorie der Tragödie noch jetzt von Interesse ist; und näher noch kann unter den Alten Horazens *Ars poetica* und Longins Schrift über das Erhabene eine allgemeine Vorstellung von der Weise geben, in welcher solches Theoretisieren gehandhabt worden ist. Die allgemeinen Bestimmungen, welche man abstrahierte, sollten insbesondere für Vorschriften und Regeln gelten, nach denen man hauptsächlich in den Zeiten der Verschlechterung der Poesie und Kunst Kunstwerke hervorzubringen habe. Doch verschrieben diese Ärzte der Kunst für die Heilung der Kunst noch weniger sichere Rezepte als die Ärzte für die Wiederherstellung der Gesundheit.

Ich will über Theorien dieser Art nur anführen, daß, obwohl sie im *einzelnen* viel Lehrreiches enthalten, dennoch ihre Bemerkungen von einem sehr beschränkten Kreise von Kunstwerken abstrahiert waren, welche gerade für die echtschönen galten, jedoch immer nur einen engen Umfang des Kunstgebietes ausmachten. Auf der anderen Seite sind solche Bestimmungen zum Teil sehr triviale Reflexionen, die in ihrer *Allgemeinheit* zu keiner Feststellung des *Besonderen* fortschreiten, um welches es doch vornehmlich zu tun ist; wie die angeführte Horazische Epistel voll davon und daher wohl ein Allerweltsbuch ist, das aber eben deswegen viel Nichtssagendes enthält: »omne tulit punctum« etc., ähnlich so vielen paränetischen Lehren – »Bleib im Lande und nähre dich redlich« –, welche in ihrer Allgemeinheit wohl richtig sind, aber der konkreten Bestimmungen entbehren, auf die es im Handeln ankommt. – Ein anderweitiges Interesse bestand nicht in dem ausdrücklichen Zweck, direkt die Hervorbringung von echten Kunstwerken zu bewirken,

sondern es trat die Absicht hervor, durch solche Theorien das Urteil über Kunstwerke, überhaupt den *Geschmack zu bilden,* wie in dieser Beziehung Homes[1] *Elements of criticism* [1762], die Schriften von Batteux[2] und Ramlers *Einleitung in die schönen Wissenschaften* [4 Bde., 1756–58][3] zu ihrer Zeit vielgelesene Werke gewesen sind. Geschmack in diesem Sinne betrifft die Anordnung und Behandlung, das Schickliche und Ausgebildete dessen, was zur äußeren Erscheinung eines Kunstwerks gehört. Ferner wurden zu den Grundsätzen des Geschmacks noch Ansichten hinzugezogen, wie sie der vormaligen Psychologie angehörten und den empirischen Beobachtungen der Seelenfähigkeiten und Tätigkeiten, der Leidenschaften und ihrer wahrscheinlichen Steigerung, Folge usf. abgemerkt worden waren. Nun bleibt es aber ewig der Fall, daß jeder Mensch Kunstwerke oder Charaktere, Handlungen und Begebenheiten nach dem Maße seiner Einsichten und seines Gemüts beurteilt, und da jene Geschmacksbildung nur auf das Äußere und Dürftige ging und außerdem ihre Vorschriften gleichfalls nur aus einem engen Kreise von Kunstwerken und aus beschränkter Bildung des Verstandes und Gemütes hernahm, so war ihre Sphäre ungenügend und unfähig, das Innere und Wahre zu ergreifen und den Blick für das Auffassen desselben zu schärfen.

Im allgemeinen verfahren solche Theorien in der Art der übrigen nicht-philosophischen Wissenschaften. Der Inhalt, den sie der Betrachtung unterwerfen, wird aus unserer Vorstellung als ein Vorhandenes aufgenommen; jetzt wird weiter nach der Beschaffenheit dieser Vorstellung gefragt, indem sich das Bedürfnis näherer Bestimmungen hervortut, welche gleichfalls in unserer Vorstellung angetroffen und aus ihr heraus in Definitionen festgestellt werden. Damit befinden

---

1 Henry Home, 1696–1782, schottischer Philosoph

2 Charles Batteux, 1713–1780, französischer Ästhetiker

3 Karl Wilhelm Ramler, 1725–1798; das genannte Werk ist die Übersetzung von Batteux' *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature,* 5 Bde., Paris 1747–50.

wir uns aber sogleich auf einem unsicheren, dem Streit unterworfenen Boden. Denn zunächst könnte es zwar scheinen, als sei das Schöne eine ganz einfache Vorstellung. Doch ergibt es sich bald, daß in ihr sich mehrfache Seiten auffinden lassen, und so hebt denn der eine diese, der andere eine andere heraus, oder wenn auch die gleichen Gesichtspunkte berücksichtigt sind, entsteht ein Kampf um die Frage, welche Seite nun als die wesentliche zu betrachten sei.

In dieser Hinsicht wird es zur wissenschaftlichen Vollständigkeit gerechnet, die verschiedenen Definitionen über das Schöne aufzuführen und zu kritisieren. Wir wollen dies weder in historischer *Vollständigkeit*, um alle die vielerlei Feinheiten des Definierens kennenzulernen, noch des *historischen* Interesses wegen tun, sondern nur als Beispiel einige von den neueren interessanteren Betrachtungsweisen herausstellen, welche näher auf das hinzielen, was in der Tat in der Idee des Schönen liegt. Zu diesem Zweck ist vorzugsweise an die Goethesche Bestimmung des Schönen zu erinnern, welche *Meyer* seiner *Geschichte der bildenden Künste in Griechenland*[4] einverleibt hat, bei welcher Gelegenheit er, ohne *Hirt* zu nennen, die Betrachtungsweise desselben gleichfalls anführt.

Hirt[5], einer der größten wahrhaften Kunstkenner unserer Zeit, faßt in seinem Aufsatz über das Kunstschöne (*Die Horen*, 1797, 7. Stück), nachdem er von dem Schönen in den verschiedenen Künsten gesprochen hat, als Ergebnis zusammen, daß die Basis zu einer richtigen Beurteilung des Kunstschönen und Bildung des Geschmacks der Begriff des *Charakteristischen* sei. Das Schöne nämlich stellt er fest als das »Vollkommene, welches ein Gegenstand des Auges, des Ohres oder der Einbildungskraft werden kann oder ist«. Das Vollkommene dann weiter definiert er als das »Zweckentsprechende, was die Natur oder Kunst bei der Bildung des

4 Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (fortgesetzt von Fr. W. Riemer), 3 Bde., Dresden 1824–36

5 Aloys Hirt, 1759–1839, Kunstwissenschaftler

Gegenstandes – in seiner Gattung und Art – sich vorsetzte«, weshalb wir denn also, um unser Schönheitsurteil zu bilden, unser Augenmerk soviel als möglich auf die individuellen Merkmale, welche ein Wesen konstituieren, richten müßten. Denn diese Merkmale machen gerade das Charakteristische desselben aus. Unter Charakter als Kunstgesetz versteht er demnach »jene bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Gebärde, Miene und Ausdruck, Lokalfarbe, Licht und Schatten, Helldunkel und Haltung unterscheiden, und zwar so, wie der vorgedachte Gegenstand es erfordert«. Diese Bestimmung ist schon bezeichnender als sonstige Definitionen. Fragen wir nämlich weiter, was das Charakteristische sei, so gehört dazu *erstens* ein *Inhalt*, als z. B. bestimmte Empfindung, Situation, Begebenheit, Handlung, Individuum; *zweitens* die Art und Weise, in welcher der Inhalt zur Darstellung gebracht ist. Auf diese Art der Darstellung bezieht sich das Kunstgesetz des Charakteristischen, indem es fordert, daß alles Besondere in der Ausdrucksweise zur bestimmten Bezeichnung ihres Inhalts diene und ein Glied in der Ausdrückung desselben sei. Die abstrakte Bestimmung des Charakteristischen betrifft also die Zweckmäßigkeit, in welche das Besondere der Kunstgestalt den Inhalt, den es darstellen soll, wirklich heraushebt. Wenn wir diesen Gedanken ganz populär erläutern wollen, so ist die Beschränkung, die in demselben liegt, folgende. Im Dramatischen z. B. macht eine Handlung den Inhalt aus; das Drama soll darstellen, wie diese Handlung geschieht. Nun tun die Menschen vielerlei; sie reden mit ein, zwischenhinein essen sie, schlafen, kleiden sich an, sprechen dieses und jenes usf. Was nun aber von all diesem nicht unmittelbar mit jener bestimmten Handlung als dem eigentlichen Inhalt in Verhältnis steht, soll ausgeschlossen sein, so daß in bezug auf ihn nichts bedeutungslos bleibe. Ebenso könnten in ein Gemälde, das nur einen Moment jener Handlung ergreift, in der breiten Verzweigung der Außenwelt eine Menge Umstände, Personen, Stellungen und sonstige Vorkommenheiten

aufgenommen werden, welche in diesem Momente keine Beziehung auf die bestimmte Handlung haben und nicht zum bezeichnenden Charakter derselben dienlich sind. Nach der Bestimmung des Charakteristischen aber soll nur dasjenige mit in das Kunstwerk eintreten, was zur Erscheinung und wesentlich zum Ausdruck gerade nur dieses Inhalts gehört; denn nichts soll sich als müßig und überflüssig zeigen.

Es ist dies eine sehr wichtige Bestimmung, welche sich in gewisser Beziehung rechtfertigen läßt. Meyer jedoch in seinem angeführten Werke meint, diese Ansicht sei spurlos vorübergegangen, und, wie er dafürhalte, zum Besten der Kunst. Denn jene Vorstellung hätte wahrscheinlich zum Karikaturmäßigen geleitet. Dies Urteil enthält sogleich das Schiefe, als ob es bei solchem Feststellen des Schönen um das *Leiten* zu tun wäre. Die Philosophie der Kunst bemüht sich nicht um Vorschriften für die Künstler, sondern sie hat auszumachen, was das Schöne überhaupt ist und wie es sich im Vorhandenen, in Kunstwerken gezeigt hat, ohne dergleichen Regeln geben zu wollen. Was nun außerdem jene Kritik betrifft, so faßt die Hirtsche Definition allerdings auch das Karikaturmäßige in sich, denn auch das Karikierte kann charakteristisch sein; allein es ist dagegen sogleich zu sagen, daß in der Karikatur der bestimmte Charakter zur Übertreibung gesteigert und gleichsam ein Überfluß des Charakteristischen ist. Der Überfluß ist aber nicht mehr das eigentlich zum Charakteristischen Erforderliche, sondern eine lästige Wiederholung, wodurch das Charakteristische selbst kann denaturiert werden. Zudem zeigt sich das Karikaturmäßige ferner als die Charakteristik des Häßlichen, das allerdings ein Verzerren ist. Das Häßliche seinerseits bezieht sich näher auf den Inhalt, so daß gesagt werden kann, daß mit dem Prinzip des Charakteristischen auch das Häßliche und die Darstellung des Häßlichen als Grundbestimmung angenommen sei. Über das, was im Kunstschönen charakterisiert werden soll und was nicht, über den Inhalt des Schönen allerdings gibt die Hirtsche Definition

keine nähere Auskunft, sondern liefert in dieser Rücksicht nur eine rein formelle Bestimmung, welche jedoch in sich Wahrhaftes, wenn auch auf abstrakte Weise, enthält.

Was setzt Meyer nun aber, ergeht die weitere Frage, jenem Kunstprinzipe Hirts entgegen, was zieht er vor? Er handelt zunächst nur von dem Prinzip in den Kunstwerken der Alten, das jedoch die Bestimmung des Schönen überhaupt enthalten muß. Bei dieser Gelegenheit kommt er auf Mengs'[6] und auf Winckelmanns Bestimmung des Ideals zu sprechen und äußert sich dahin, daß er dies Schönheitsgesetz weder verwerfen noch ganz annehmen wolle, dagegen kein Bedenken trage, sich der Meinung eines erleuchteten Kunstrichters (Goethes) anzuschließen, da sie bestimmend sei und näher das Rätsel zu lösen scheine. Goethe sagt: »Der höchste Grundsatz der Alten war das *Bedeutende,* das höchste Resultat aber einer glücklichen *Behandlung* das *Schöne.*« Sehen wir näher zu, was in diesem Ausspruche liegt, so haben wir darin wiederum zweierlei: den Inhalt, die Sache, und die Art und Weise der Darstellung. Bei einem Kunstwerke fangen wir bei dem an, was sich uns unmittelbar präsentiert, und fragen dann erst, was daran die Bedeutung oder Inhalt sei. Jenes Äußerliche gilt uns nicht unmittelbar, sondern wir nehmen dahinter noch ein Inneres, eine Bedeutung an, durch welche die Außenerscheinung begeistet wird. Auf diese seine Seele deutet das Äußerliche hin. Denn eine Erscheinung, die etwas bedeutet, stellt nicht sich selber und das, was sie als äußere ist, vor, sondern ein anderes; wie das Symbol z. B. und deutlicher noch die Fabel, deren Moral und Lehre die Bedeutung ausmacht. Ja, jedes Wort schon weist auf eine Bedeutung hin und gilt nicht für sich selbst. Ebenso das menschliche Auge, das Gesicht, Fleisch, Haut, die ganze Gestalt läßt Geist, Seele durch sich hindurchscheinen, und immer ist hier die Bedeutung noch etwas Weiteres als das, was sich in der unmittelbaren Erscheinung zeigt. In dieser

6 Anton Raphael Mengs, 1728–1779, Maler und Kunsttheoretiker

Weise soll das Kunstwerk bedeutend sein und nicht nur in diesen Linien, Krümmungen, Flächen, Aushöhlungen, Vertiefungen des Gesteins, in diesen Farben, Tönen, Wortklängen, oder welches Material sonst benutzt ist, erschöpft erscheinen, sondern eine innere Lebendigkeit, Empfindung, Seele, einen Gehalt und Geist entfalten, den wir eben die Bedeutung des Kunstwerks nennen.

Mit dieser Forderung der Bedeutsamkeit eines Werks ist daher nicht viel weiteres oder anderes als mit dem Hirtschen Prinzip des Charakteristischen gesagt.

Dieser Auffassung nach haben wir also als die Elemente des Schönen ein Inneres, einen Inhalt, und ein Äußeres, welches jenen Inhalt bedeutet, charakterisiert; das Innere scheint im Äußeren und gibt durch dasselbe sich zu erkennen, indem das Äußere von sich hinweg auf das Innere hinweist. In das Nähere können wir jedoch nicht weiter eingehen.

c) Die frühere Manier dieses Theoretisierens wie jener praktischen Regeln ist denn auch bereits in Deutschland gewaltsam auf die Seite geworfen worden – vornehmlich durch das Hervortreten von wahrhafter lebendiger Poesie –, und das Recht des Genies, die Werke desselben und deren Effekte sind geltend gemacht worden gegen die Anmaßungen jener Gesetzlichkeiten und breiten Wasserströme von Theorien. Aus dieser Grundlage einer selbst echten geistigen Kunst, wie der Mitempfindung und Durchdringung derselben, ist die Empfänglichkeit und Freiheit entsprungen, auch die längst vorhandenen großen Kunstwerke der modernen Welt, des Mittelalters oder auch ganz fremder Völker des Altertums (die indischen z. B.) zu genießen und anzuerkennen – Werke, welche ihres Alters oder fremden Nationalität wegen für uns allerdings eine fremdartige Seite haben, doch bei ihrem alle Fremdartigkeit überbietenden, allen Menschen gemeinschaftlichen *Gehalt* nur durch das Vorurteil der Theorie zu Produktionen eines barbarischen schlechten Geschmacks gestempelt werden konnten. Diese Anerkennung überhaupt von Kunstwerken, welche aus dem Kreise und

Formen derjenigen heraustreten, die vornehmlich für die Abstraktionen der Theorie zugrunde gelegt wurden, hat zunächst zur Anerkennung einer eigentümlichen Art von Kunst – der *romantischen Kunst* – geführt, und es ist nötig geworden, den Begriff und die Natur des Schönen auf eine tiefere Weise zu fassen, als es jene Theorien vermocht hatten. Womit sich dies zugleich verbunden hat, daß der Begriff für sich selbst, der denkende Geist sich nun auch seinerseits in der Philosophie tiefer erkannte und damit auch das Wesen der Kunst auf eine gründlichere Weise zu nehmen unmittelbar veranlaßt ward.

So ist denn selbst nach den Momenten dieses allgemeineren Verlaufs jene Art des Nachdenkens über die Kunst, jenes Theoretisieren, seinen Prinzipien wie deren Durchführung nach, antiquiert worden. Nur die *Gelehrsamkeit* der Kunstgeschichte hat ihren bleibenden Wert behalten und muß ihn um so mehr behalten, je mehr durch jene Fortschritte der geistigen Empfänglichkeit ihr Gesichtskreis nach allen Seiten hin sich erweitert hat. Ihr Geschäft und Beruf besteht in der ästhetischen Würdigung der individuellen Kunstwerke und Kenntnis der historischen, das Kunstwerk äußerlich bedingenden Umstände; eine Würdigung, die mit Sinn und Geist gemacht, durch die historischen Kenntnisse unterstützt, allein in die ganze Individualität eines Kunstwerks eindringen läßt; wie z. B. Goethe viel über Kunst und Kunstwerke geschrieben hat. Das eigentliche Theoretisieren ist nicht Zweck dieser Betrachtungsweise, obschon sich dieselbe wohl auch häufig mit abstrakten Prinzipien und Kategorien zu tun macht und bewußtlos darein verfallen kann, doch, wenn man sich hiervon nicht aufhalten läßt, sondern nur jene konkreten Darstellungen vor Augen behält, auf allen Fall für eine Philosophie der Kunst die anschaulichen Belege und Bestätigungen liefert, in deren historisches besonderes Detail sich die Philosophie nicht einlassen kann.

Das wäre die erste Weise der Kunstbetrachtung, welche vom Partikulären und Vorhandenen ausgeht.

2. Hiervon ist wesentlich die entgegengesetzte Seite zu unterscheiden, nämlich die ganz theoretische Reflexion, welche das Schöne als solches aus sich selbst zu erkennen und dessen *Idee* zu ergründen bemüht ist.

Bekanntlich hat Platon in tieferer Weise an die philosophische Betrachtung die Forderung zu machen angefangen, daß die Gegenstände nicht in ihrer *Besonderheit*, sondern in ihrer *Allgemeinheit*, in ihrer Gattung, ihrem Anundfürsichsein erkannt werden sollten, indem er behauptete, das Wahre seien nicht die *einzelnen* guten Handlungen, wahren Meinungen, schönen Menschen oder Kunstwerke, sondern das *Gute*, das *Schöne*, das *Wahre selbst*. Wenn nun in der Tat das Schöne seinem Wesen und Begriff nach erkannt werden soll, so kann dies nur durch den denkenden Begriff geschehen, durch welchen die logisch-metaphysische Natur *der Idee überhaupt* sowie der besonderen *Idee des Schönen* ins denkende Bewußtsein tritt. Allein diese Betrachtung des Schönen für sich in seiner Idee kann selbst wieder zu einer abstrakten Metaphysik werden, und wenn auch Platon dabei zur Grundlage und zum Führer genommen wird, so kann uns doch die Platonische Abstraktion, selbst für die logische Idee des Schönen, nicht mehr genügen. Wir müssen diese selbst tiefer und konkreter fassen, denn die Inhaltslosigkeit, welche der Platonischen Idee anklebt, befriedigt die reicheren philosophischen Bedürfnisse unseres heutigen Geistes nicht mehr. Es ist also wohl der Fall, daß auch wir in der Philosophie der Kunst von der Idee des Schönen ausgehen müssen, aber es darf nicht der Fall sein, daß wir nur jene abstrakte, das Philosophieren über das Schöne erst beginnende Weise Platonischer Ideen festhalten.

3. Der philosophische Begriff des Schönen, um seine wahre Natur vorläufig wenigstens anzudeuten, muß die beiden angegebenen Extreme in sich vermittelt enthalten, indem er die metaphysische Allgemeinheit mit der Bestimmtheit realer Besonderheit vereinigt. Erst so ist er an und für sich in seiner Wahrheit gefaßt. Denn einerseits ist er dann der Sterilität

einseitiger Reflexion gegenüber aus sich selbst fruchtbar, da er sich seinem eigenen Begriffe nach zu einer Totalität von Bestimmungen zu entwickeln hat und er selbst wie seine Auseinandersetzung die Notwendigkeit seiner Besonderheiten sowie des Fortgangs und Übergangs derselben zueinander enthält; andererseits tragen die Besonderheiten, zu denen übergeschritten wird, in sich die Allgemeinheit und Wesentlichkeit des Begriffs, als dessen eigene Besonderheiten sie erscheinen. Beides geht den bisher berührten Betrachtungsweisen ab, weshalb nur jener volle Begriff auf die substantiellen, notwendigen und totalen Prinzipien führt.

III. Begriff des Kunstschönen

Nach diesen Vorerinnerungen treten wir nun unserem eigentlichen Gegenstande, der Philosophie des Kunstschönen, näher, und indem wir ihn wissenschaftlich zu behandeln unternehmen, haben wir mit dem *Begriff* desselben den Anfang zu machen. Erst wenn wir diesen Begriff festgestellt haben, können wir die Einteilung und damit den Plan des Ganzen der Wissenschaft darlegen; denn eine Einteilung, wenn sie nicht, wie es bei unphilosophischer Betrachtung geschieht, auf eine nur äußerliche Weise vorgenommen werden soll, muß ihr Prinzip in dem Begriff des Gegenstandes selbst finden.

Bei solcher Forderung tritt uns sogleich die Frage entgegen, woher wir diesen Begriff entnehmen. Beginnen wir mit dem Begriffe des Kunstschönen selbst, so wird derselbe dadurch unmittelbar zu einer *Voraussetzung* und bloßen Annahme; bloße Annahmen jedoch läßt die philosophische Methode nicht zu, sondern was ihr gelten soll, dessen Wahrheit muß bewiesen, d. h. als notwendig aufgezeigt sein.

Über diese Schwierigkeit, welche die Einleitung in jede selbständig für sich betrachtete philosophische Disziplin betrifft, wollen wir uns mit wenigen Worten verständigen.

Bei dem Gegenstande jeder Wissenschaft kommt zunächst

zweierlei in Betracht: erstens, daß ein solcher Gegenstand *ist*, und zweitens, *was* er ist.

Über den ersten Punkt pflegt sich in den gewöhnlichen Wissenschaften wenig Schwierigkeit zu erheben. Ja, es könnte zunächst sogar lächerlich erscheinen, wenn sich die Forderung auftäte, es solle in der Astronomie und Physik bewiesen werden, daß es eine Sonne, Gestirne, magnetische Erscheinungen usw. gebe. In diesen Wissenschaften, die es mit sinnlich Vorhandenem zu tun haben, werden die Gegenstände aus der äußeren Erfahrung genommen, und statt sie zu *beweisen*, wird es für hinreichend gehalten, sie zu *weisen*. Doch schon innerhalb der nicht-philosophischen Disziplinen können Zweifel über das Sein ihrer Gegenstände aufkommen, wie z. B. in der Psychologie, der Lehre vom Geiste, der Zweifel, ob es eine Seele, einen Geist *gibt*, d. h. ein von dem Materiellen verschiedenes, für sich selbständiges Subjektives, oder in der Theologie, daß ein *Gott* ist. Wenn ferner die Gegenstände subjektiver Art, d. h. nur im Geiste und nicht als äußerlich sinnliche Objekte vorhanden sind, so wissen wir, im Geiste sei nur, was er durch seine Tätigkeit hervorgebracht hat. Hiermit tritt sogleich die Zufälligkeit ein, ob Menschen diese innere Vorstellung oder Anschauung in sich produziert haben oder nicht und, wenn auch das erstere wirklich der Fall ist, ob sie solche Vorstellung nicht auch wieder verschwinden gemacht oder dieselbe wenigstens zu einer bloß *subjektiven Vorstellung* herabgesetzt haben, deren Inhalt kein Sein an und für sich selbst zukomme; wie z. B. das Schöne häufig als nicht an und für sich in der Vorstellung notwendig, sondern als ein bloß subjektives Gefallen, ein nur zufälliger Sinn ist angesehen worden. Schon unsere äußeren Anschauungen, Beobachtungen und Wahrnehmungen sind oft täuschend und irrig, aber noch viel mehr sind es die inneren Vorstellungen, wenn sie auch die größte Lebendigkeit in sich haben und uns unwiderstehlich zur Leidenschaft fortreißen sollten.

Jener Zweifel nun, ob ein Gegenstand der inneren Vor-

stellung und Anschauung überhaupt sei oder nicht, wie jene Zufälligkeit, ob das subjektive Bewußtsein ihn in sich erzeugt und ob die Art und Weise, wie es ihn vor sich gebracht, dem Gegenstande seinem Anundfürsichsein nach auch entsprechend sei, erregt im Menschen gerade das höhere wissenschaftliche Bedürfnis, welches fordert, daß, wenn es uns auch so vorkomme, als ob ein Gegenstand sei oder daß es einen solchen gebe, derselbe dennoch müsse seiner Notwendigkeit nach aufgezeigt oder bewiesen werden.

Mit diesem Beweise, wird er wahrhaft wissenschaftlich entwickelt, ist sodann zugleich der anderen Frage, *was* ein Gegenstand sei, Genüge geleistet. Dies auseinanderzusetzen würde uns jedoch an diesem Orte zuweit führen, und es ist darüber nur folgendes anzudeuten.

Wenn von unserem Gegenstande, dem Kunstschönen, die Notwendigkeit aufgezeigt werden soll, so wäre zu beweisen, daß die Kunst oder das Schöne ein Resultat von Vorhergehendem sei, das, seinem wahren Begriffe nach betrachtet, mit wissenschaftlicher Notwendigkeit zum Begriffe der schönen Kunst hinüberführt. Indem wir nun aber von der *Kunst* anfangen, *ihren* Begriff und dessen Realität, nicht aber das ihrem eigenen Begriff zufolge ihr Vorangehende in seinem Wesen abhandeln wollen, so hat die Kunst für uns als besonderer wissenschaftlicher Gegenstand eine Voraussetzung, die außerhalb unserer Betrachtung liegt und, als ein anderer Inhalt wissenschaftlich abgehandelt, einer anderen philosophischen Disziplin angehört. Es bleibt deshalb nichts übrig, als den Begriff der Kunst sozusagen *lemmatisch* aufzunehmen, was bei allen *besonderen* philosophischen Wissenschaften, wenn sie vereinzelt betrachtet werden sollen, der Fall ist. Denn erst die gesamte Philosophie ist die Erkenntnis des Universums als in sich *eine* organische Totalität, die sich aus ihrem eigenen Begriffe entwickelt und, in ihrer sich zu sich selbst verhaltenden Notwendigkeit zum Ganzen in sich zurückgehend, sich mit sich als *eine* Welt der Wahrheit zusammenschließt. In der Krone dieser wissenschaftlichen

Notwendigkeit ist jeder einzelne Teil ebensosehr einerseits ein in sich zurückkehrender Kreis, als er andererseits zugleich einen notwendigen Zusammenhang mit anderen Gebieten hat, – ein Rückwärts, aus dem er sich herleitet, wie ein Vorwärts, zu dem er selbst in sich weitertreibt, insofern er fruchtbar Anderes wieder aus sich erzeugt und für die wissenschaftliche Erkenntnis hervorgehen läßt. Die Idee des Schönen also, mit der wir anfangen, zu beweisen, d. h. sie der Notwendigkeit nach aus den für die Wissenschaft vorangehenden Voraussetzungen herzuleiten, aus deren Schoße sie geboren wird, ist nicht unser gegenwärtiger Zweck, sondern das Geschäft einer enzyklopädischen Entwicklung der gesamten Philosophie und ihrer besonderen Disziplinen. Für uns ist der Begriff des Schönen und der Kunst eine durch das System der Philosophie gegebene Voraussetzung. Da wir aber dies System und den Zusammenhang der Kunst mit demselben hier nicht erörtern können, so haben wir den Begriff des Schönen noch nicht *wissenschaftlich* vor uns, sondern was für uns vorhanden ist, sind nur die Elemente und Seiten desselben, wie sie in den verschiedenen Vorstellungen vom Schönen und der Kunst schon im gewöhnlichen Bewußtsein sich vorfinden oder vormals gefaßt worden sind. Von hier aus wollen wir dann erst auf die gründlichere Betrachtung jener Ansichten übergehen, um dadurch den Vorteil zu erlangen, zunächst eine allgemeine Vorstellung von unserem Gegenstande sowie durch die kurze Kritik eine vorläufige Bekanntschaft mit den höheren Bestimmungen zu bewirken, mit welchen wir es in der Folge zu tun haben werden. In dieser Weise wird unsere letzte einleitende Betrachtung gleichsam das Einläuten zum Vortrage der Sache selbst vorstellen und eine allgemeine Sammlung und Richtung auf den eigentlichen Gegenstand bezwecken.

Was uns vom Kunstwerk zunächst als geläufige Vorstellung bekannt sein kann, betrifft folgende drei Bestimmungen:
1. Das Kunstwerk sei kein Naturprodukt, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht;
2. sei es wesentlich *für* den Menschen gemacht, und zwar für den *Sinn* desselben mehr oder weniger aus dem Sinnlichen entnommen;
3. habe es einen *Zweck* in sich.

1. Das Kunstwerk als Produkt menschlicher Tätigkeit

Was den ersten Punkt betrifft, daß ein Kunstwerk ein Produkt menschlicher Tätigkeit sei, so ist aus dieser Ansicht
a) die Betrachtung hervorgegangen, daß diese Tätigkeit als *bewußtes* Produzieren eines Äußerlichen auch *gewußt* und *angegeben* und von anderen gelernt und befolgt werden könne. Denn was der eine macht, vermöchte auch, kann es scheinen, der andere zu machen oder nachzumachen, wenn er nur erst die Art des Verfahrens kenne, so daß es bei allgemeiner Bekanntschaft mit den Regeln künstlerischer Produktion nur Sache des allgemeinen Beliebens wäre, in gleicher Art dasselbe zu exekutieren und Kunstwerke hervorzubringen. In dieser Weise sind die oben besprochenen regelgebenden Theorien und ihre auf praktische Befolgung berechneten Vorschriften entstanden. Was sich nun aber nach solchen Angaben ausführen läßt, kann nur etwas formell Regelmäßiges und Mechanisches sein. Denn nur das Mechanische ist von so äußerlicher Art, daß, um es in die Vorstellung aufzunehmen und ins Werk zu setzen, nur eine ganz leere wollende Tätigkeit und Geschicklichkeit erforderlich bleibt, welche in sich selbst nichts Konkretes, durch allgemeine Regeln nicht Vorzuschreibendes mitzubringen benötigt ist. Dies tut sich am lebendigsten hervor, wenn sich dergleichen Vorschriften nicht auf das rein Äußerliche

und Mechanische beschränken, sondern auf die inhaltsvoll geistige, künstlerische Tätigkeit ausdehnen. In diesem Gebiet enthalten die Regeln nur unbestimmte Allgemeinheiten, z. B. das Thema solle interessant sein, man solle jeden seinem Stande, Alter, Geschlecht, Lage gemäß sprechen lassen. Sollen hier Regeln genügen, so müßten ihre Vorschriften zugleich mit solcher Bestimmtheit eingerichtet sein, daß sie ohne weitere eigene Geistestätigkeit, ganz in der Art, wie sie ausgedrückt sind, auch ausgeführt werden könnten. Doch ihrem Inhalte nach abstrakt, zeigen sich deshalb solche Regeln in ihrer Prätention, daß sie das Bewußtsein des Künstlers auszufüllen geschickt wären, durchaus ungeschickt, indem die künstlerische Produktion nicht formelle Tätigkeit nach gegebenen Bestimmtheiten ist, sondern als geistige Tätigkeit aus sich selbst arbeiten und ganz anderen reicheren Gehalt und umfassendere individuelle Gebilde vor die geistige Anschauung bringen muß. Zur Not mögen daher jene Regeln, insoweit sie in der Tat etwas Bestimmtes und deshalb praktisch Brauchbares enthalten, doch nur etwa Bestimmungen für ganz äußerliche Umstände abgeben.

b) So ist man denn auch ganz von dieser angedeuteten Richtung abgekommen, dafür jedoch ebensosehr wieder ins Gegenteil gefallen. Denn das Kunstwerk ward zwar nicht mehr als Produkt einer *allgemein menschlichen* Tätigkeit angesehen, sondern als ein Werk eines ganz *eigentümlich begabten* Geistes, welcher nun aber auch schlechthin *nur* seine Besonderheit, wie eine spezifische Naturkraft, gewähren zu lassen habe und von der Richtung auf allgemeingültige Gesetze wie von der Einmischung bewußter Reflexion in sein instinktartiges Produzieren ganz loszusprechen, ja davor zu bewahren sei, da seine Hervorbringungen durch solches Bewußtsein nur könnten verunreinigt und verderbt werden. Man hat nach dieser Seite hin das Kunstwerk als Produkt des *Talents* und *Genies* angesprochen und hauptsächlich die Naturseite, welche Talent und Genius in sich tragen, hervorgehoben. Zum Teil mit Recht. Denn Talent

ist spezifische, Genie allgemeine Befähigung, welche der Mensch sich nicht *nur* durch eigene selbstbewußte Tätigkeit zu geben die Macht hat; wovon noch später ausführlicher zu sprechen ist.

Hier haben wir nur die falsche Seite dieser Ansicht zu erwähnen, daß nämlich bei der künstlerischen Produktion alles Bewußtsein über die eigene Tätigkeit nicht nur für überflüssig, sondern auch für nachteilig gehalten worden ist. Dann erscheint die Hervorbringung des Talents und Genies nur als ein *Zustand* überhaupt und näher als Zustand der *Begeisterung*. Zu solchem Zustande, heißt es, werde das Genie teils durch einen Gegenstand erregt, teils könne es sich durch Willkür selber darein versetzen, wobei denn auch des guten Dienstes der Champagnerflasche nicht vergessen ward. In Deutschland tat sich diese Meinung zur Zeit der sogenannten *Genieperiode* hervor, welche durch Goethes erste poetische Produkte herbeigeführt und dann durch die Schillerschen unterstützt wurde. Diese Dichter haben bei ihren ersten Werken mit Hintansetzung aller Regeln, die damals fabriziert waren, von vorne angefangen und absichtlich gegen jene Regeln gehandelt, worin sie denn andere noch bei weitem überboten. Doch in die Verwirrungen, welche über den Begriff von Begeisterung und Genie herrschend gewesen und über das, was die Begeisterung als solche schon alles vermöge, noch heutigentags herrschend sind, will ich nicht näher eingehen. Als wesentlich ist nur die Ansicht festzustellen, daß, wenn auch Talent und Genius des Künstlers ein natürliches Moment in sich hat, dasselbe dennoch wesentlich der Bildung durch den Gedanken, der Reflexion auf die Weise seiner Hervorbringung sowie der Übung und Fertigkeit im Produzieren bedarf. Denn ohnehin ist eine Hauptseite dieser Produktion eine äußerliche Arbeit, indem das Kunstwerk eine rein technische Seite hat, die bis gegen das Handwerksmäßige sich hin erstreckt; am meisten in der Architektur und Skulptur, weniger in der Malerei und Musik, am wenigsten in der Poesie. Zu einer Fertigkeit

hierin verhilft keine Begeisterung, sondern nur Reflexion, Fleiß und Übung. Solcher Fertigkeit aber ist der Künstler benötigt, um des äußeren Materials sich zu bemeistern und durch die Sprödigkeit desselben nicht gehindert zu werden.
Je höher nun ferner der Künstler steht, desto gründlicher soll er die Tiefen des Gemüts und des Geistes darstellen, die nicht unmittelbar bekannt, sondern nur durch die Richtung des eigenen Geistes auf die innere und äußere Welt zu ergründen sind. So ist es wiederum das *Studium,* wodurch der Künstler diesen Gehalt zu seinem Bewußtsein bringt und den Stoff und Gehalt seiner Konzeptionen gewinnt.
Zwar bedarf in dieser Beziehung die eine Kunst mehr als die andere des Bewußtseins und der Erkenntnis solchen Gehaltes. Die Musik z. B., welche es sich nur mit der ganz unbestimmten Bewegung des geistigen Innern, mit dem Tönen gleichsam der gedankenlosen Empfindung zu tun macht, hat wenigen oder keinen geistigen Stoff im Bewußtsein vonnöten. Das musikalische Talent kündigt sich darum auch am meisten in sehr früher Jugend, bei noch leerem Kopfe und wenig bewegtem Gemüte an und kann beizeiten schon, ehe noch Geist und Leben sich erfahren haben, zu sehr bedeutender Höhe gelangt sein; wie wir denn auch oft genug eine sehr große Virtuosität in musikalischer Komposition und Vortrage neben bedeutender Dürftigkeit des Geistes und Charakters bestehen sehen. – Anders hingegen ist es in der Poesie. In ihr kommt es auf inhalts- und gedankenvolle Darstellung des Menschen, seiner tieferen Interessen und der Mächte, die ihn bewegen, an, und so muß Geist und Gemüt selbst durch Leben, Erfahrung und Nachdenken reich und tief gebildet sein, ehe das Genie etwas Reifes, Gehaltvolles und in sich Vollendetes zustande bringen kann. Die ersten Produkte Goethes und Schillers sind von einer Unreife, ja selbst von einer Roheit und Barbarei, vor der man erschrecken kann. Diese Erscheinung, daß in den meisten jener Versuche eine überwiegende Masse durch und durch prosaischer, zum Teil kalter und platter Elemente sich findet, ist

es, welche vornehmlich gegen die gewöhnliche Meinung geht, als ob die Begeisterung an das Jugendfeuer und die Jugendzeit gebunden sei. Erst das reife Mannesalter dieser beiden Genien, welche, kann man sagen, unserer Nation erst poetische Werke zu geben wußten und unsere Nationaldichter sind, hat uns tiefe, gediegene, aus wahrhafter Begeisterung hervorgegangene und ebenso in der Form durchgebildete Werke geschenkt, wie erst der Greis Homer seine ewig unsterblichen Gesänge sich eingegeben und hervorgebracht hat.

c) Eine *dritte* Ansicht, welche die Vorstellung vom Kunstwerk als einem Produkte menschlicher Tätigkeit betrifft, bezieht sich auf die Stellung des Kunstwerks zu den äußeren Erscheinungen der Natur. Hier lag dem gewöhnlichen Bewußtsein die Meinung nahe, daß das Kunstprodukt des Menschen dem Naturprodukte *nach*stehe. Denn das Kunstwerk hat kein Gefühl in sich und ist nicht das durch und durch Belebte, sondern, als äußerliches Objekt betrachtet, tot. Das Lebendige aber pflegen wir höher zu schätzen als das Tote. Daß das Kunstwerk nicht in sich selbst bewegt und lebendig sei, ist freilich zugegeben. Das natürlich Lebendige ist nach innen und außen eine zweckmäßig bis in alle kleinsten Teile ausgeführte Organisation, während das Kunstwerk nur in seiner Oberfläche den Schein der Lebendigkeit erreicht, nach innen aber gemeiner Stein oder Holz und Leinwand oder, wie in der Poesie, Vorstellung ist, die in Rede und Buchstaben sich äußert. Aber diese Seite äußerlicher Existenz ist es nicht, welche ein Werk zu einem Produkte der schönen Kunst macht; Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklange des Geistes gebildet ist. Menschliches Interesse, der geistige Wert, den eine Begebenheit, ein individueller Charakter, eine Handlung in ihrer Verwicklung und ihrem Ausgange hat, wird im Kunstwerke aufgefaßt und reiner und durchsichtiger hervorgehoben, als es auf dem Boden der sonstigen,

unkünstlerischen Wirklichkeit möglich ist. Dadurch steht das Kunstwerk höher als jedes Naturprodukt, das diesen Durchgang durch den Geist nicht gemacht hat; wie z. B. durch die Empfindung und Einsicht, aus welcher heraus in der Malerei eine Landschaft dargestellt wird, dies Geisteswerk einen höheren Rang einnimmt als die bloß natürliche Landschaft. Denn alles Geistige ist besser als jedes Naturerzeugnis. Ohnehin stellt kein Naturwesen göttliche Ideale dar, wie es die Kunst vermag.

Was nun der Geist in Kunstwerken seinem eigenen Innern entnimmt, dem weiß er auch nach seiten der äußerlichen Existenz hin eine *Dauer* zu geben; die einzelne Naturlebendigkeit dagegen ist vergänglich, schwindend und in ihrem Aussehen veränderlich, während das Kunstwerk sich erhält, wenn auch nicht die bloße Dauer, sondern das Herausgehobensein geistiger Beseelung seinen wahrhaftigen Vorzug der natürlichen Wirklichkeit gegenüber ausmacht.

Diese höhere Stellung des Kunstwerkes wird aber dennoch wieder von einer anderen Vorstellung des gewöhnlichen Bewußtseins bestritten. Denn die Natur und ihre Erzeugnisse, heißt es, seien ein Werk Gottes, durch seine Güte und Weisheit erschaffen, das Kunstprodukt dagegen sei *nur* ein Menschenwerk, nach menschlicher Einsicht von Menschenhänden gemacht. In dieser Entgegenstellung der Naturproduktion als eines göttlichen Schaffens und der menschlichen Tätigkeit als einer nur endlichen liegt sogleich der Mißverstand, als ob Gott im Menschen und durch den Menschen *nicht* wirke, sondern den Kreis dieser Wirksamkeit auf die Natur allein beschränke. Diese falsche Meinung ist gänzlich zu entfernen, wenn man zum wahren Begriffe der Kunst hindurchdringen will, ja es ist dieser Ansicht gegenüber die entgegengesetzte festzuhalten, daß Gott mehr Ehre von dem habe, was der Geist macht, als von den Erzeugnissen und Gebilden der Natur. Denn es ist nicht nur Göttliches im Menschen, sondern in ihm ist es in einer Form tätig, die in ganz anderer, höherer Weise dem Wesen Gottes gemäß ist

als in der Natur. Gott ist Geist, und im Menschen allein hat das Medium, durch welches das Göttliche hindurchgeht, die Form des bewußten, sich tätig hervorbringenden Geistes; in der Natur aber ist dies Medium das Bewußtlose, Sinnliche und Äußerliche, das an Wert dem Bewußtsein bei weitem nachsteht. Bei der Kunstproduktion nun ist Gott ebenso wirksam wie bei den Erscheinungen der Natur, das Göttliche aber, wie es im Kunstwerk sich kundgibt, hat, als aus dem Geiste erzeugt, einen entsprechenden Durchgangspunkt für seine Existenz gewonnen, während das Dasein in der bewußtlosen Sinnlichkeit der Natur keine dem Göttlichen angemessene Weise der Erscheinung ist.

d) Ist nun das Kunstwerk als Erzeugnis des Geistes vom Menschen gemacht, so fragt es sich schließlich, um aus dem Bisherigen ein tieferes Resultat zu ziehen, welches das *Bedürfnis* des Menschen sei, Kunstwerke zu produzieren. Auf der einen Seite kann diese Hervorbringung als ein bloßes Spiel des Zufalls und der Einfälle angesehen werden, das ebensogut zu unterlassen als auszuführen sei; denn es gebe noch andere und selbst bessere Mittel, das ins Werk zu richten, was die Kunst bezwecke, und der Mensch trage noch höhere und wichtigere Interessen in sich, als die Kunst zu befriedigen vermöge. Auf der anderen Seite aber scheint die Kunst aus einem höheren Triebe hervorzugehen und höheren Bedürfnissen, ja zuzeiten den höchsten und absoluten, Genüge zu tun, indem sie an die allgemeinsten Weltanschauungen und die religiösen Interessen ganzer Epochen und Völker gebunden ist. – Diese Frage nach dem nicht zufälligen, sondern absoluten Bedürfnis der Kunst können wir vollständig noch nicht beantworten, indem sie konkreter ist, als die Antwort hier schon ausfallen könnte. Wir müssen uns deshalb begnügen, für jetzt nur folgendes festzustellen.

Das allgemeine und absolute Bedürfnis, aus dem die Kunst (nach ihrer formellen Seite) quillt, findet seinen Ursprung darin, daß der Mensch *denkendes* Bewußtsein ist, d. h. daß

er, was er ist und was überhaupt ist, aus sich selbst *für sich* macht. Die Naturdinge sind nur *unmittelbar* und *einmal*, doch der Mensch als Geist *verdoppelt* sich, indem er zunächst wie die Naturdinge *ist*, sodann aber ebensosehr *für sich* ist, sich anschaut, sich vorstellt, denkt und nur durch dies tätige Fürsichsein Geist ist. Dies Bewußtsein von sich erlangt der Mensch in zwiefacher Weise: *erstens theoretisch*, insofern er im Innern sich selbst sich zum Bewußtsein bringen muß, was in der Menschenbrust sich bewegt, was in ihr wühlt und treibt, und überhaupt sich anzuschauen, vorzustellen, was der Gedanke als das Wesen findet, sich zu fixieren und in dem aus sich selbst Hervorgerufenen wie in dem von außen her Empfangenen nur sich selber zu erkennen hat. – *Zweitens* wird der Mensch durch *praktische* Tätigkeit für sich, indem er den Trieb hat, in demjenigen, was ihm unmittelbar gegeben, was für ihn äußerlich vorhanden ist, sich selbst hervorzubringen und darin gleichfalls sich selbst zu erkennen. Diesen Zweck vollführt er durch Veränderung der Außendinge, welchen er das Siegel seines Innern aufdrückt und in ihnen nun seine eigenen Bestimmungen wiederfindet. Der Mensch tut dies, um als freies Subjekt auch der Außenwelt ihre spröde Fremdheit zu nehmen und in der Gestalt der Dinge nur eine äußere Realität seiner selbst zu genießen. Schon der erste Trieb des Kindes trägt diese praktische Veränderung der Außendinge in sich; der Knabe wirft Steine in den Strom und bewundert nun die Kreise, die im Wasser sich ziehen, als ein Werk, worin er die Anschauung des Seinigen gewinnt. Dieses Bedürfnis geht durch die vielgestaltigsten Erscheinungen durch bis zu der Weise der Produktion seiner selbst in den Außendingen, wie sie im Kunstwerk vorhanden ist. Und nicht nur mit den Außendingen verfährt der Mensch in dieser Weise, sondern ebenso mit sich selbst, seiner eigenen Naturgestalt, die er nicht läßt, wie er sie findet, sondern die er absichtlich verändert. Dies ist die Ursache allen Putzes und Schmuckes, und wäre er noch so barbarisch, geschmacklos, völlig verun-

staltend oder gar verderblich wie die Frauenfüße der Chinesen oder Einschnitte in Ohren und Lippen. Denn nur beim Gebildeten geht die Veränderung der Gestalt, des Benehmens und jeder Art und Weise der Äußerung aus geistiger Bildung hervor.

Das allgemeine Bedürfnis zur Kunst also ist das vernünftige, daß der Mensch die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewußtsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt. Das Bedürfnis dieser geistigen Freiheit befriedigt er, indem er einerseits innerlich, was ist, für sich macht, ebenso aber dies Fürsichsein äußerlich realisiert und somit, was in ihm ist, für sich und andere in dieser Verdoppelung seiner zur Anschauung und Erkenntnis bringt. Dies ist die freie Vernünftigkeit des Menschen, in welcher, wie alles Handeln und Wissen, so auch die Kunst ihren Grund und notwendigen Ursprung hat. Ihr spezifisches Bedürfnis jedoch im Unterschiede des sonstigen politischen und moralischen Handelns, der religiösen Vorstellung und wissenschaftlichen Erkenntnis werden wir später sehen.

2. Das Kunstwerk als für den Sinn des Menschen dem Sinnlichen entnommen

Betrachteten wir nun bisher am Kunstwerk die Seite, daß es vom Menschen gemacht sei, so haben wir jetzt zu der zweiten Bestimmung überzugehen, daß es für den *Sinn* des Menschen produziert und deshalb auch aus dem Sinnlichen mehr oder weniger hergenommen werde.

a) Diese Reflexion hat zu der Betrachtung Veranlassung gegeben, daß die schöne Kunst die Empfindung, und näher zwar die Empfindung, die wir uns gemäß finden – die angenehme –, zu erregen bestimmt sei. Man hat in dieser Rücksicht die Untersuchung der schönen Kunst zu einer Untersuchung der Empfindungen gemacht und gefragt, welche Empfindungen denn nun wohl durch die Kunst zu erregen

seien: Furcht z. B. und Mitleid – wie diese aber angenehm sein, wie die Betrachtung eines Unglücks Befriedigung gewähren könne. Diese Richtung der Reflexion schreibt sich besonders aus Moses Mendelssohns Zeiten her, und man kann in seinen Schriften viele solcher Betrachtungen finden. Doch führte solche Untersuchung nicht weit, denn die Empfindung ist die unbestimmte dumpfe Region des Geistes; was empfunden wird, bleibt eingehüllt in der Form abstraktester einzelner Subjektivität, und deshalb sind auch die Unterschiede der Empfindung ganz abstrakte, keine Unterschiede der Sache selbst. Furcht z. B., Angst, Besorgnis, Schreck sind freilich weitere Modifikationen ein und derselben Empfindungsweise, aber teils nur quantitative Steigerungen, teils Formen, welche ihren Inhalt selbst nichts angehen, sondern demselben gleichgültig sind. Bei der Furcht z. B. ist eine Existenz vorhanden, für welche das Subjekt Interesse hat, zugleich aber das Negative nahen sieht, das diese Existenz zu zerstören droht, und nun beides, dies Interesse und jenes Negative, als widersprechende Affektion seiner Subjektivität unmittelbar in sich findet. Solche Furcht bedingt aber für sich noch keinen Gehalt, sondern kann das Verschiedenste und Entgegengesetzteste in sich aufnehmen. Die Empfindung als solche ist eine durchaus leere Form der subjektiven Affektion. Zwar kann diese Form teils in sich selbst mannigfach sein, wie Hoffnung, Schmerz, Freude, Vergnügen, teils in dieser Verschiedenheit unterschiedenen Inhalt befassen, wie es denn Rechtsgefühl, sittliches Gefühl, erhabenes religiöses Gefühl usf. gibt; aber dadurch, daß solcher Inhalt in unterschiedenen Formen des Gefühls vorhanden ist, kommt noch seine wesentliche und bestimmte Natur nicht zum Vorschein, sondern bleibt eine bloß subjektive Affektion meiner, in welcher die konkrete Sache, als in den abstraktesten Kreis zusammengezogen, verschwindet. Deshalb bleibt die Untersuchung der Empfindungen, welche die Kunst erregt oder erregen soll, ganz im Unbestimmten stehen und ist eine Betrachtung, welche gerade vom eigentlichen Inhalt und

dessen konkretem Wesen und Begriff abstrahiert. Denn die Reflexion auf die Empfindung begnügt sich mit der Beobachtung der subjektiven Affektion und deren Besonderheit, statt sich in die Sache, das Kunstwerk zu versenken und zu vertiefen und darüber die bloße Subjektivität und deren Zustände fahrenzulassen. Bei der Empfindung jedoch ist gerade diese inhaltslose Subjektivität nicht nur erhalten, sondern die Hauptsache, und darum fühlen die Menschen so gern. Deshalb wird aber auch solche Betrachtung ihrer Unbestimmtheit und Leerheit wegen langweilig und durch die Aufmerksamkeit auf die kleinen subjektiven Besonderheiten widrig.

b) Da nun aber das Kunstwerk nicht nur etwa überhaupt Empfindungen erregen soll – denn diesen Zweck hätte es dann ohne spezifischen Unterschied mit Beredsamkeit, Geschichtsschreibung, religiöser Erbauung usf. gemeinschaftlich –, sondern nur, insofern es schön ist, so verfiel die Reflexion darauf, für das Schöne nun auch *eine eigentümliche Empfindung des Schönen* aufzusuchen und einen bestimmten *Sinn für dasselbe* herauszufinden. Hierbei zeigte sich bald, daß ein solcher Sinn kein durch die Natur fest bestimmter und blinder Instinkt sei, der schon an und für sich das Schöne unterscheide, und so ward dann für diesen Sinn *Bildung* gefordert und der gebildete Schönheitssinn *Geschmack* genannt, der, obschon ein gebildetes Auffassen und Ausfinden des Schönen, doch in der Weise unmittelbaren Empfindens bleiben solle. Wie abstrakte Theorien solchen Geschmackssinn zu bilden unternahmen und wie er selbst äußerlich und einseitig blieb, haben wir bereits berührt. Einerseits in den *allgemeinen* Grundsätzen mangelhaft, hatte andererseits auch die *besondere* Kritik *einzelner Werke* der Kunst zur Zeit jener Standpunkte weniger die Richtung, ein *bestimmteres Urteil* zu begründen – denn hierzu war das Zeug noch nicht vorhanden –, als vielmehr den Geschmack überhaupt in seiner Bildung zu fördern. Diese Bildung blieb deshalb gleichfalls im Unbestimmteren stehen und bemühte

sich nur, die Empfindung als Schönheitssinn durch Reflexion so auszustatten, daß nun unmittelbar das Schöne, wo und wie es vorhanden wäre, sollte gefunden werden können. Doch die Tiefe der Sache blieb dem Geschmack verschlossen, denn eine solche Tiefe nimmt nicht nur den Sinn und abstrakte Reflexionen, sondern die volle Vernunft und den gediegenen Geist in Anspruch, während der Geschmack nur auf die äußerliche Oberfläche, um welche die Empfindungen herspielen und woran einseitige Grundsätze sich geltend machen können, angewiesen war. Deshalb aber fürchtet sich der sogenannte gute Geschmack vor allen tieferen Wirkungen und schweigt, wo die Sache zur Sprache kommt und die Äußerlichkeiten und Nebensachen verschwinden. Denn wo große Leidenschaften und Bewegungen einer tiefen Seele sich auftun, handelt es sich nicht mehr um die feineren Unterschiede des Geschmacks und seine Kleinigkeitskrämerei mit Einzelheiten; er fühlt den Genius über solchen Boden wegschreiten, und vor der Macht desselben zurücktretend, ist es ihm nicht mehr geheuer und weiß er sich nicht mehr zu lassen.

c) Man ist deshalb auch davon zurückgekommen, bei Betrachtung von Kunstwerken nur die Bildung des Geschmacks im Auge zu behalten und nur Geschmack zeigen zu wollen; an die Stelle des Mannes oder Kunstrichters von Geschmack ist der *Kenner* getreten. Die positive Seite der Kunstkennerschaft, insoweit sie die gründliche Bekanntschaft mit dem ganzen Umkreis des Individuellen in einem Kunstwerk betrifft, haben wir schon als für die Kunstbetrachtung notwendig ausgesprochen. Denn das Kunstwerk, um seiner zugleich materiellen und individuellen Natur willen, geht wesentlich aus besonderen Bedingungen der mannigfachsten Art, wozu vorzüglich Zeit und Ort der Entstehung, dann die bestimmte Individualität des Künstlers und hauptsächlich die technische Ausbildung der Kunst gehören, hervor. Zur bestimmten, gründlichen Anschauung und Kenntnis, ja selbst zum Genusse eines Kunstprodukts ist die Beachtung aller

dieser Seiten unerläßlich, mit welchen sich die Kennerschaft vornehmlich beschäftigt, und was sie auf ihre Weise leistet, ist mit Dank anzunehmen. Indem nun zwar solche Gelehrsamkeit als etwas Wesentliches zu gelten berechtigt ist, darf sie jedoch nicht für das Einzige und Höchste des Verhältnisses gehalten werden, welches sich der Geist zu einem Kunstwerke und zur Kunst überhaupt gibt. Denn die Kennerschaft, und dies ist sodann ihre mangelhafte Seite, kann bei der Kenntnis bloß äußerlicher Seiten, des Technischen, Historischen usf., stehenbleiben und von der wahrhaften Natur des Kunstwerks etwa nicht viel ahnen oder gar nichts wissen; ja sie kann selbst von dem Werte tieferer Betrachtungen in Vergleich mit den rein positiven, technischen und historischen Kenntnissen geringschätzig urteilen; doch auch dann selbst geht die Kennerschaft, wenn sie nur echter Art ist, wenigstens auf bestimmte Gründe und Kenntnisse und verständiges Urteil, womit denn auch die genauere Unterscheidung der verschiedenen, wenn auch zum Teil äußeren Seiten an einem Kunstwerke und die Wertschätzung derselben verbunden ist.

d) Nach diesen Bemerkungen über die Betrachtungsweisen, zu welchen die Seite des Kunstwerks als selbst sinnliches Objekt auf den Menschen als sinnlichen eine wesentliche Beziehung zu haben Veranlassung gab, wollen wir jetzt diese Seite in ihrem wesentlicheren Verhältnis zur Kunst selbst betrachten, und zwar α) teils in Rücksicht auf das Kunstwerk als Objekt, β) teils in Rücksicht auf die Subjektivität des Künstlers, sein Genie, Talent usf., ohne uns jedoch auf dasjenige einzulassen, was in dieser Beziehung nur aus der Erkenntnis der Kunst in ihrem allgemeinen Begriff hervorgehen kann. Denn wir befinden uns hier noch nicht wahrhaft auf wissenschaftlichem Grund und Boden, sondern stehen nur erst auf dem Gebiete äußerlicher Reflexionen.

α) Das Kunstwerk bietet sich also allerdings für das sinnliche Auffassen dar. Es ist für die sinnliche Empfindung, äußerliche oder innerliche, für die sinnliche Anschauung und

Vorstellung hingestellt, wie die äußere, uns umgebende oder wie unsere eigene innerliche empfindende Natur. Denn auch eine Rede z. B. kann für die sinnliche Vorstellung und Empfindung sein. Dessenungeachtet ist aber das Kunstwerk nicht nur für die *sinnliche* Auffassung, als sinnlicher Gegenstand, sondern seine Stellung ist von der Art, daß es als Sinnliches zugleich wesentlich für den *Geist* ist, der Geist davon affiziert werden und irgendeine Befriedigung darin finden soll.

Diese Bestimmung des Kunstwerks gibt nun sogleich Aufschluß darüber, daß dasselbe in keiner Weise ein Naturprodukt sein und seiner Naturseite nach Naturlebendigkeit haben soll, es möchte nun das Naturprodukt niedriger oder höher zu schätzen sein als ein *bloßes* Kunstwerk, wie man sich wohl etwa im Sinne der Geringschätzung auszudrücken pflegt.

Denn das Sinnliche des Kunstwerks soll nur Dasein haben, insofern es für den Geist des Menschen, nicht aber insofern es selbst als Sinnliches für sich selber existiert.

Betrachten wir näher, in welcher Weise das Sinnliche für den Menschen da ist, so finden wir: was sinnlich ist, kann auf verschiedene Weise zu dem Geiste sich verhalten.

αα) Die schlechteste, für den Geist am wenigsten geeignete Art ist die bloß sinnliche Auffassung. Sie besteht zunächst im bloßen Ansehen, Anhören, Anfühlen usf., wie es in Stunden geistiger Abspannung ja für manchen überhaupt eine Unterhaltung sein kann, gedankenlos umherzugehen und bloß hier zu hören, dort sich umzublicken usf. Bei dem bloßen Auffassen der Außendinge durch Gesicht und Gehör bleibt der Geist nicht stehen, er macht sie für sein Inneres, das zunächst selbst noch wieder in Form der Sinnlichkeit sich in den Dingen zu realisieren getrieben ist und sich zu ihnen als *Begierde* verhält. In dieser begierdevollen Beziehung auf die Außenwelt steht der Mensch als sinnlich Einzelner den Dingen als gleichfalls einzelnen gegenüber; er wendet sich nicht als Denkender mit allgemeinen Bestimmungen zu ihnen

hinaus, sondern verhält sich nach einzelnen Trieben und Interessen zu den selbst einzelnen Objekten und erhält sich in ihnen, indem er sie gebraucht, verzehrt und durch ihre Aufopferung seine Selbstbefriedigung betätigt. In dieser negativen Beziehung verlangt die Begierde für sich nicht nur den oberflächlichen Schein der Außendinge, sondern sie selbst in ihrer sinnlich-konkreten Existenz. Mit bloßen Gemälden des Holzes, das sie gebrauchen, der Tiere, die sie aufzehren möchte, wäre der Begierde nicht gedient. Ebensowenig vermag die Begierde das Objekt in seiner Freiheit bestehen zu lassen, denn ihr Trieb drängt eben dahin, diese Selbständigkeit und Freiheit der Außendinge aufzuheben und zu zeigen, daß dieselben nur da seien, um zerstört und verbraucht zu werden. Zu gleicher Zeit aber ist auch das Subjekt, als von den einzelnen beschränkten und nichtigen Interessen seiner Begierden befangen, weder in sich selbst frei, denn es bestimmt sich nicht aus der wesentlichen Allgemeinheit und Vernünftigkeit seines Willens, noch frei in Rücksicht auf die Außenwelt, denn die Begierde bleibt wesentlich durch die Dinge bestimmt und auf sie bezogen.

In solchem Verhältnis nun der Begierde steht der Mensch zum Kunstwerk nicht. Er läßt es als Gegenstand frei für sich existieren und bezieht sich begierdelos darauf, als auf ein Objekt, das nur für die theoretische Seite des Geistes ist. Deshalb bedarf das Kunstwerk, obschon es sinnliche Existenz hat, in dieser Rücksicht dennoch eines sinnlich-konkreten Daseins und einer Naturlebendigkeit nicht, ja es darf sogar auf diesem Boden nicht stehenbleiben, insofern es nur geistige Interessen befriedigen und alle Begierde von sich ausschließen soll. Weshalb denn freilich die praktische Begierde die organischen und unorganischen einzelnen Naturdinge, welche ihr dienen können, höher achtet als Kunstwerke, die sich ihrem Dienste unbrauchbar erweisen und nur für andere Formen des Geistes genießbar sind.

ββ) Eine zweite Weise, in welcher das äußerlich Vorhandene für den Geist sein kann, ist der einzelnen sinnlichen An-

schauung und praktischen Begierde gegenüber das rein theoretische Verhältnis zur *Intelligenz*. Die theoretische Betrachtung der Dinge hat nicht das Interesse, dieselben in ihrer Einzelheit zu verzehren und sich sinnlich durch sie zu befriedigen und zu erhalten, sondern sie in ihrer *Allgemeinheit* kennenzulernen, ihr inneres Wesen und Gesetz zu finden und sie ihrem Begriff nach zu begreifen. Daher läßt das theoretische Interesse die einzelnen Dinge gewähren und tritt vor ihnen als sinnlich einzelnen zurück, da diese sinnliche Einzelheit nicht das ist, was die Betrachtung der Intelligenz sucht. Denn die vernünftige Intelligenz gehört nicht dem einzelnen Subjekt als solchem wie die Begierde an, sondern dem Einzelnen als zugleich in sich Allgemeinem. Indem sich der Mensch dieser Allgemeinheit nach zu den Dingen verhält, ist es seine allgemeine Vernunft, die in der Natur sich selber zu finden und dadurch das innere Wesen der Dinge wiederherzustellen strebt, welches die sinnliche Existenz, obschon dasselbe ihren Grund ausmacht, nicht unmittelbar zeigen kann. Dies theoretische Interesse, dessen Befriedigung die Arbeit der *Wissenschaft* ist, teilt die Kunst nun aber in dieser wissenschaftlichen Form ebensowenig, als sie mit den Trieben der nur praktischen Begierde gemeinschaftliche Sache macht. Denn die Wissenschaft kann zwar von dem Sinnlichen in seiner Einzelheit ausgehen und eine Vorstellung besitzen, wie dies Einzelne unmittelbar in seiner einzelnen Farbe, Gestalt, Größe usw. vorhanden ist. Doch hat dies vereinzelte Sinnliche als solches dann keine weitere Beziehung auf den Geist, insofern die Intelligenz auf das Allgemeine, das Gesetz, den Gedanken und Begriff des Gegenstandes losgeht und ihn deshalb nicht nur seiner unmittelbaren Einzelheit nach verläßt, sondern ihn innerlich verwandelt, aus einem sinnlich Konkreten ein Abstraktum, ein Gedachtes und somit etwas wesentlich anderes macht, als dasselbe Objekt in seiner sinnlichen Erscheinung war. Dies tut das Kunstinteresse in seinem Unterschiede von der Wissenschaft nicht. Wie das Kunstwerk sich als äußeres Objekt in unmittelbarer

Bestimmtheit und sinnlicher Einzelheit nach seiten der Farbe, Gestalt, Klanges oder als einzelne Anschauung usf. kundgibt, so ist es auch für die Kunstbetrachtung, ohne daß dieselbe über die unmittelbare Gegenständlichkeit, die ihr dargeboten wird, so weit hinausginge, den Begriff dieser Objektivität als allgemeinen Begriff erfassen zu wollen, wie es die Wissenschaft tut.

Von dem praktischen Interesse der Begierde unterscheidet sich das Kunstinteresse dadurch, daß es seinen Gegenstand frei für sich bestehen läßt, während die Begierde ihn für ihren Nutzen zerstörend verwendet; von der theoretischen Betrachtung wissenschaftlicher Intelligenz dagegen scheidet die Kunstbetrachtung sich in umgekehrter Weise ab, indem sie für den Gegenstand in seiner einzelnen Existenz Interesse hegt und denselben nicht zu seinem allgemeinen Gedanken und Begriff zu verwandeln tätig ist.

γγ) Hieraus nun folgt, daß das Sinnliche im Kunstwerk freilich vorhanden sein müsse, aber nur als Oberfläche und *Schein* des Sinnlichen erscheinen dürfe. Denn der Geist sucht im Sinnlichen des Kunstwerks weder die konkrete Materiatur, die empirische innere Vollständigkeit und Ausbreitung des Organismus, welche die Begierde verlangt, noch den allgemeinen, nur ideellen Gedanken, sondern er will sinnliche Gegenwart, die zwar sinnlich bleiben, aber ebensosehr von dem Gerüste seiner bloßen Materialität befreit werden soll. Deshalb ist das Sinnliche im Kunstwerk im Vergleich mit dem unmittelbaren Dasein der Naturdinge zum bloßen *Schein* erhoben, und das Kunstwerk steht in der *Mitte* zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken. Es ist *noch nicht* reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch *nicht mehr* bloßes materielles Dasein, wie Steine, Pflanzen und organisches Leben, sondern das Sinnliche im Kunstwerk ist selbst ein ideelles, das aber, als nicht das Ideelle des Gedankens, zugleich als Ding noch äußerlich vorhanden ist. Dieser Schein des Sinnlichen nun tritt für den Geist, wenn er die Gegenstände frei sein läßt,

ohne jedoch in ihr wesentliches Inneres hinabzusteigen (wodurch sie gänzlich aufhören würden, für ihn als einzelne äußerlich zu existieren), nach außen hin als die Gestalt, das Aussehen oder als Klingen der Dinge auf. Deshalb bezieht sich das Sinnliche der Kunst nur auf die beiden *theoretischen* Sinne des *Gesichts* und *Gehörs*, während Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenuß ausgeschlossen bleiben. Denn Geruch, Geschmack und Gefühl haben es mit dem Materiellen als solchem und den unmittelbar sinnlichen Qualitäten desselben zu tun; Geruch mit der materiellen Verflüchtigung durch die Luft, Geschmack mit der materiellen Auflösung der Gegenstände, und Gefühl mit Wärme, Kälte, Glätte usf. Aus diesem Grunde können es diese Sinne nicht mit den Gegenständen der Kunst zu tun haben, welche sich in ihrer realen Selbständigkeit erhalten sollen und kein nur sinnliches Verhältnis zulassen. Das für diese Sinne Angenehme ist nicht das Schöne der Kunst. Die Kunst bringt deshalb von seiten des Sinnlichen her absichtlich nur eine Schattenwelt von Gestalten, Tönen und Anschauungen hervor, und es kann gar nicht die Rede davon sein, daß der Mensch, indem er Kunstwerke ins Dasein ruft, aus bloßer Ohnmacht und um seiner Beschränktheit willen nur eine Oberfläche des Sinnlichen, nur Schemen darzubieten wisse. Denn diese sinnlichen Gestalten und Töne treten in der Kunst nicht nur ihrer selbst und ihrer unmittelbaren Gestalt wegen auf, sondern mit dem Zweck, in dieser Gestalt höheren geistigen Interessen Befriedigung zu gewähren, da sie von allen Tiefen des Bewußtseins einen Anklang und Wiederklang im Geiste hervorzurufen mächtig sind. In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst *vergeistigt*, da das *Geistige* in ihr als versinnlicht erscheint.

β) Deshalb gerade aber ist ein Kunstprodukt nur vorhanden, insofern es seinen Durchgangspunkt durch den Geist genommen hat und aus geistiger produzierender Tätigkeit entsprungen ist. Dies führt uns auf die andere Frage, die wir zu beantworten haben, wie nämlich die der Kunst not-

wendige sinnliche Seite in dem Künstler als hervorbringender Subjektivität wirksam ist. – Diese Art und Weise der Produktion enthält als subjektive Tätigkeit ganz dieselben Bestimmungen in sich, welche wir objektiv im Kunstwerk fanden; sie muß geistige Tätigkeit sein, welche jedoch zugleich das Moment der Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit in sich hat. Doch ist sie weder auf der einen Seite nur mechanische Arbeit, als bloße bewußtlose Fertigkeit in sinnlichen Handgriffen oder formelle Tätigkeit nach festen, einzulernenden Regeln, noch ist sie auf der anderen Seite eine wissenschaftliche Produktion, die vom Sinnlichen zu abstrakten Vorstellungen und Gedanken übergeht oder sich ganz im Elemente des reinen Denkens betätigt, sondern die Seiten des Geistigen und Sinnlichen müssen im künstlerischen Produzieren eins sein. So könnte man z. B. bei poetischen Hervorbringungen so verfahren wollen, daß man das Darzustellende schon vorher als prosaischen Gedanken auffaßte und diesen dann in Bilder, Reime usf. brächte, so daß nun das Bildliche bloß als Zier und Schmuck den abstrakten Reflexionen angehängt würde. Doch möchte solches Verfahren nur eine schlechte Poesie zuwege bringen, denn hier würde das als *getrennte* Tätigkeit wirksam sein, was bei der künstlerischen Produktivität nur in seiner ungetrennten Einheit Gültigkeit hat. Dies echte Produzieren macht die Tätigkeit der künstlerischen *Phantasie* aus. Sie ist das Vernünftige, das als Geist nur ist, insofern es sich zum Bewußtsein tätig hervortreibt, doch, was es in sich trägt, erst in sinnlicher Form vor sich hinstellt. Diese Tätigkeit hat also geistigen Gehalt, den sie aber sinnlich gestaltet, weil sie nur in dieser sinnlichen Weise desselben bewußt zu werden vermag. Es kann dies mit der Art und Weise schon eines lebenserfahrenen, auch eines geistreichen, witzigen Mannes verglichen werden, der, ob er gleich vollständig weiß, worauf es im Leben ankommt, was als Substanz die Menschen zusammenhält, was sie bewegt und die Macht in ihnen ist, dennoch diesen Inhalt weder sich selber in allgemeine Regeln gefaßt hat, noch ihn anderen in

allgemeinen Reflexionen zu explizieren weiß, sondern, was sein Bewußtsein erfüllt, immer in besonderen Fällen, wirklichen oder erfundenen, in adäquaten Beispielen usf. sich und anderen klarmacht; denn für seine Vorstellung gestaltet sich alles und jedes zu konkreten, nach Zeit und Ort bestimmten Bildern, wobei denn Namen und allerhand sonstige äußerliche Umstände nicht fehlen dürfen. Doch eine solche Art der Einbildungskraft beruht mehr auf Erinnerung erlebter Zustände, gemachter Erfahrungen, als daß sie selber erzeugend wäre. Die Erinnerung bewahrt und erneut die Einzelheit und äußere Art des Geschehens solcher Ergebnisse mit allen Umständen und läßt dagegen nicht das Allgemeine für sich heraustreten. Die künstlerische produktive Phantasie aber ist die Phantasie eines großen Geistes und Gemüts, das Auffassen und Erzeugen von Vorstellungen und Gestalten, und zwar von den tiefsten und allgemeinsten menschlichen Interessen in bildlicher, völlig bestimmter sinnlicher Darstellung. Hieraus folgt nun sogleich, daß die Phantasie von einer Seite her allerdings auf Naturgabe, Talent überhaupt beruhe, weil ihr Produzieren der Sinnlichkeit bedarf. Man spricht zwar ebensosehr von wissenschaftlichen Talenten, aber die Wissenschaften setzen nur die allgemeine Befähigung zum Denken voraus, welches, statt sich zugleich auf natürliche Weise wie die Phantasie zu verhalten, gerade von aller Naturtätigkeit abstrahiert, und so kann man richtiger sagen, es gebe kein spezifisches wissenschaftliches Talent im Sinne einer *bloßen* Naturgabe. Die Phantasie dagegen hat eine Weise zugleich instinktartiger Produktion, indem die wesentliche Bildlichkeit und Sinnlichkeit des Kunstwerks subjektiv im Künstler als Naturanlage und Naturtrieb vorhanden sein und als bewußtloses Wirken auch der Naturseite des Menschen angehören muß. Zwar füllt die Naturfähigkeit nicht das ganze Talent und Genie aus, da die Kunstproduktion ebenso geistiger, selbstbewußter Art ist, sondern die Geistigkeit muß nur überhaupt ein Moment natürlichen Bildens und Gestaltens in sich haben. Deshalb

kann es zwar bis auf einen gewissen Grad hin fast jeder in einer Kunst bringen, doch um diesen Punkt, wo die Kunst eigentlich erst anfängt, zu überschreiten, ist angeborenes höheres Kunsttalent notwendig.
Als Naturanlage kündigt sich solches Talent denn auch meistenteils schon in früherer Jugend an und äußert sich in der treibenden Unruhe, lebhaft und rührig sogleich in einem bestimmten sinnlichen Material zu gestalten und diese Art der Äußerung und Mitteilung als die einzige oder hauptsächlichste und gemäßeste zu ergreifen. Und so ist denn auch die frühe, bis auf einen gewissen Grad hin mühelose Geschicklichkeit im Technischen ein Zeichen angeborenen Talents. Dem Bildhauer verwandelt sich alles zu Gestalten, und von früh an schon ergreift er Ton, um ihn zu formieren; und was überhaupt solche Talente in der Vorstellung haben, was sie innerlich erregt und bewegt, wird sogleich zur Figur, Zeichnung, Melodie oder Gedicht.
γ) Drittens nun endlich ist in der Kunst in gewisser Rücksicht auch der *Inhalt* aus dem Sinnlichen hergenommen, aus der Natur; oder in jedem Fall, wenn der Inhalt auch geistiger Art ist, wird er dennoch nur so ergriffen, daß er das Geistige, wie menschliche Verhältnisse, in Gestalt äußerlich realer Erscheinungen darstellt.

3. Zweck der Kunst

Da fragt es sich nun, welches das Interesse, der *Zweck* sei, den sich der Mensch bei Produktion solchen Inhalts in Form von Kunstwerken vorsetzt. Dies war der dritte Gesichtspunkt, den wir in Rücksicht auf das Kunstwerk aufstellten und dessen nähere Erörterung uns endlich zu dem wahren Begriff der Kunst selbst hinüberführen wird.
Werfen wir in dieser Beziehung einen Blick auf das gewöhnliche Bewußtsein, so ist seine geläufigste Vorstellung, die uns einfallen kann,
a) das Prinzip von der *Nachahmung der Natur.* Dieser

Ansicht nach soll die Nachahmung als die Geschicklichkeit, Naturgestalten, wie sie vorhanden sind, auf eine ganz entsprechende Weise nachzubilden, den wesentlichen Zweck der Kunst ausmachen, und das Gelingen dieser der Natur entsprechenden Darstellung soll die volle Befriedigung geben.

α) In dieser Bestimmung liegt zunächst nur der ganz formelle Zweck, daß, was sonst schon in der Außenwelt und wie es da ist, nun auch vom Menschen danach, so gut er es mit seinen Mitteln vermag, zum zweiten Male gemacht werde. Dies Wiederholen kann aber sogleich als eine αα) *überflüssige* Bemühung angesehen werden, da wir, was Gemälde, Theateraufführungen usf. nachahmend darstellen, Tiere, Naturszenen, menschliche Begebenheiten, sonst schon in unseren Gärten oder im eigenen Hause oder in Fällen aus dem engeren und weiteren Bekanntenkreise vor uns haben. Und näher kann dies überflüssige Bemühen sogar als ein übermütiges Spiel angesehen werden, das ββ) hinter der Natur zurückbleibt. Denn die Kunst ist beschränkt in ihren Darstellungsmitteln und kann nur einseitige Täuschungen, z. B. nur für *einen* Sinn den Schein der Wirklichkeit hervorbringen und gibt in der Tat, wenn sie bei dem formellen Zweck *bloßer Nachahmung* stehenbleibt, statt wirklicher Lebendigkeit überhaupt nur die Heuchelei des Lebens. Wie denn auch die Türken als Mohammedaner bekanntlich keine Gemälde, Nachbildungen von Menschen usf. dulden und James Bruce[7] auf seiner Reise nach Abessinien, als er einem Türken gemalte Fische vorzeigte, ihn zunächst zwar in Erstaunen setzte, doch bald genug die Antwort erhielt: »Wenn dieser Fisch am Jüngsten Tage gegen dich aufstehen und sagen wird, du hast mir wohl einen Leib gemacht, aber keine lebendige Seele, wie wirst du dich dann gegen diese Anklage rechtfertigen?« Auch der Prophet, wie es in der *Sunna*[8] heißt, sagte schon zu den beiden Frauen Ommi

7 James Bruce, 1730–1794, englischer Forschungsreisender
8 Religiöse Vorschriften der Sunniten

Habiba und Ommi Selma, die ihm von Bildern in äthiopischen Kirchen erzählten: »Diese Bilder werden ihre Urheber verklagen am Tage des Gerichts.« – Zwar gibt es ebenso Beispiele vollendet täuschender Nachbildung. Die gemalten Weintrauben des Zeuxis sind von alters her für den Triumph der Kunst und zugleich für den Triumph des Prinzips von der Nachahmung der Natur ausgegeben worden, weil lebende Tauben dieselben sollen angepickt haben. Zu diesem alten Beispiele könnte man das neuere von Büttners[9] Affen hinzufügen, der einen gemalten Maikäfer aus Rösels[10] *Insektenbelustigungen* [1741 ff.] zernagte und von seinem Herrn, dem er doch auf diese Weise das schönste Exemplar des kostbaren Werkes verdarb, zugleich um dieses Beweises von der Trefflichkeit der Abbildungen willen Verzeihung erhielt. Aber bei solchen und anderen Beispielen muß uns wenigstens sogleich beifallen, daß, statt Kunstwerke zu loben, weil sie *sogar* Tauben und Affen getäuscht, gerade nur die zu tadeln sind, welche das Kunstwerk zu erheben gedenken, wenn sie nur eine so niedrige Wirkung von demselben als das Letzte und Höchste zu prädizieren wissen. Im ganzen ist aber überhaupt zu sagen, daß bei bloßer Nachahmung die Kunst im Wettstreit mit der Natur nicht wird bestehen können und das Ansehen eines Wurms erhält, der es unternimmt, einem Elefanten nachzukriechen. – γγ) Bei solchem stets relativen Mißlingen des Nachbildens, dem Vorbilde der Natur gegenüber, bleibt als Zweck nichts als das Vergnügen an dem Kunststück übrig, etwas der Natur Ähnliches hervorzubringen. Und allerdings kann der Mensch sich freuen, was sonst schon vorhanden ist, nun auch durch seine eigene Arbeit, Geschicklichkeit und Emsigkeit zu produzieren. Aber auch diese Freude und Bewunderung wird für sich, gerade je ähnlicher das Nachbild dem natürlichen Vorbild ist, desto eher frostig und kalt oder verkehrt sich in

9 Christian Wilhelm Büttner, 1716–1801, Naturforscher
10 August Johann Rösel von Rosenhof, 1705–1759, Zoologe und Maler

Überdruß und Widerwillen. Es gibt Porträts, welche, wie geistreich ist gesagt worden, bis zur Ekelhaftigkeit ähnlich sind, und Kant führt in bezug auf dieses Gefallen am Nachgeahmten als solchem ein anderes Beispiel an, daß wir nämlich einen Menschen, der den Schlag der Nachtigall vollkommen nachzuahmen wisse – und es gibt deren –, bald satt haben und, sobald es sich entdeckt, daß ein Mensch der Urheber ist, sogleich solchen Gesanges überdrüssig sind. Wir erkennen darin dann nichts als ein Kunststück, weder die freie Produktion der Natur noch ein Kunstwerk; denn von der freien Produktionskraft des Menschen erwarten wir noch ganz anderes als eine solche Musik, die uns nur interessiert, wenn sie, wie beim Schlage der Nachtigall, absichtslos, dem Ton menschlicher Empfindung ähnlich, aus eigentümlicher Lebendigkeit hervorbricht. Überhaupt kann diese Freude über die Geschicklichkeit im Nachahmen nur immer beschränkt sein, und es steht dem Menschen besser an, Freude an dem zu haben, was er aus sich selber hervorbringt. In diesem Sinne hat die Erfindung jedes unbedeutenden technischen Werkes höheren Wert, und der Mensch kann stolzer darauf sein, den Hammer, den Nagel usf. erfunden zu haben, als Kunststücke der Nachahmung zu fertigen. Denn dieser abstrakt nachbildende Wetteifer ist dem Kunststück jenes gleichzuachten, der sich, ohne zu fehlen, Linsen durch eine kleine Öffnung zu werfen eingelernt hatte. Er ließ sich vor Alexander mit dieser Geschicklichkeit sehen, Alexander aber beschenkte ihn zum Lohn für diese Kunst ohne Nutzen und Gehalt mit einem Scheffel Linsen.

β) Indem nun ferner das Prinzip von der Nachahmung ganz formell ist, so verschwindet, wenn es zum Zwecke gemacht wird, darin das *objektive Schöne* selbst. Denn es handelt sich sodann nicht mehr darum, wie das beschaffen sei, *was* nachgebildet werden soll, sondern nur darum, daß es *richtig* nachgeahmt werde. Der Gegenstand und Inhalt des Schönen ist als das ganz Gleichgültige angesehen. Wenn man nämlich auch außerdem wohl bei Tieren, Menschen, Gegen-

den, Handlungen, Charakteren von einem Unterschiede des Schönen und Häßlichen spricht, so bleibt dies jedoch bei jenem Prinzipe ein Unterschied, welcher nicht der Kunst eigentümlich angehört, für die man allein das abstrakte Nachahmen übriggelassen hat. Da kann denn in Rücksicht auf die Auswahl der Gegenstände und ihren Unterschied der Schönheit und Häßlichkeit bei dem erwähnten Mangel an einem Kriterium für die unendlichen Formen der Natur nur der *subjektive Geschmack* das letzte sein, der sich keine Regel festsetzen und nicht über sich disputieren lasse. Und in der Tat, wenn man bei der Auswahl der darzustellenden Objekte von dem, was *die Menschen* schön und häßlich und darum nachahmungswürdig für die Kunst finden, von ihrem Geschmack ausgeht, so stehen alle Kreise der Naturgegenstände offen, deren nicht leicht einer seinen Liebhaber vermissen wird. Denn unter den Menschen z. B. ist es der Fall, daß, wenn auch nicht jeder Ehemann seine Frau, doch wenigstens jeder Bräutigam seine Braut – und zwar etwa sogar ausschließlich – schön findet, und daß der subjektive Geschmack für diese Schönheit keine feste Regel hat, kann man ein Glück für beide Teile nennen. Blicken wir vollends weiter über die einzelnen Individuen und ihren zufälligen Geschmack auf den Geschmack der *Nationen*, so ist auch dieser von der höchsten Verschiedenheit und Entgegensetzung. Wie oft hört man sagen, daß eine europäische Schönheit einem Chinesen oder gar einem Hottentotten mißfallen würde, insofern dem Chinesen ein ganz anderer Begriff von Schönheit innewohne als dem Neger und diesem wieder ein anderer als dem Europäer usf. Ja, betrachten wir die Kunstwerke jener außereuropäischen Völker, ihre Götterbilder z. B., die als verehrungswürdig und erhaben aus ihrer Phantasie entsprungen sind, so können sie uns als die scheußlichsten Götzenbilder vorkommen und ihre Musik als die abscheulichste in die Ohren klingen, während sie ihrerseits unsere Skulpturen, Malereien, Musiken für unbedeutend oder häßlich halten werden.

γ) Abstrahieren wir nun aber auch von einem objektiven Prinzip für die Kunst, wenn das Schöne auf den subjektiven und partikulären Geschmack gestellt bleiben soll, so finden wir dennoch bald von seiten der Kunst selbst, daß die Nachahmung des Natürlichen, welche doch ein allgemeines Prinzip, und zwar ein durch große Autorität bewährtes Prinzip zu sein schien, wenigstens in dieser allgemeinen, ganz abstrakten Form nicht zu nehmen sei. Denn sehen wir auf die verschiedenen Künste, so wird man sogleich zugeben, daß, wenn auch die *Malerei,* die *Skulptur* uns Gegenstände darstellt, welche den natürlichen ähnlich erscheinen oder deren Typus wesentlich von der Natur genommen ist, dagegen Werke der *Architektur,* die auch zu den *schönen* Künsten gehört, ebensowenig als Werke der *Poesie,* insofern diese sich nicht etwa auf bloße Beschreibung beschränken, keine Nachahmungen der Natur zu nennen sind. Wenigstens sähe man sich genötigt, wenn man bei den letzteren diesen Gesichtspunkt noch gelten lassen wollte, große Umwege zu machen, indem man den Satz auf vielfache Weise bedingen und die sogenannte Wahrheit wenigstens auf Wahrscheinlichkeit herabstimmen müßte. Bei der Wahrscheinlichkeit aber träte wieder eine große Schwierigkeit bei Bestimmung dessen ein, was wahrscheinlich ist und was nicht, und man würde doch außerdem die ganz willkürlichen, vollkommen phantastischen Erdichtungen nicht alle von der Poesie ausschließen wollen und können.

Der Zweck der Kunst muß deshalb noch in etwas anderem als in der bloß formellen Nachahmung des Vorhandenen liegen, welche in allen Fällen nur technische Kunst*stücke,* nicht aber Kunst*werke* zutage fördern kann. Freilich ist es ein dem Kunstwerke wesentliches Moment, daß es die Naturgestaltung zur Grundlage habe, weil es in Form äußerer und somit auch zugleich natürlicher Erscheinung darstellt. Für die Malerei z. B. ist es ein wichtiges Studium, die Farben in ihrem Verhältnisse zueinander, die Lichteffekte, Reflexe usf., ebenso die Formen und Gestalten der Gegen-

stände bis in die kleinsten Nuancen genau zu kennen und nachzubilden, und in dieser Beziehung hat sich denn auch hauptsächlich in neuerer Zeit das Prinzip von der Nachahmung der Natur und Natürlichkeit überhaupt wieder aufgetan, um die ins Schwache, Nebulose zurückgesunkene Kunst zu der Kräftigkeit und Bestimmtheit der Natur zurückzuführen oder um auf der anderen Seite gegen das bloß willkürlich Gemachte und Konventionelle, eigentlich sowohl Kunst- als Naturlose, wozu sich die Kunst verirrt hatte, die gesetzmäßige, unmittelbare und für sich feste Konsequenz der Natur in Anspruch zu nehmen. Wie sehr nun aber in diesem Streben nach einer Seite hin etwas Richtiges liegt, so ist dennoch die geforderte Natürlichkeit als solche nicht das Substantielle und Erste, welches der Kunst zugrunde liegt, und wenn also auch das äußere Erscheinen in seiner Natürlichkeit eine wesentliche Bestimmung ausmacht, so ist dennoch weder die vorhandene Natürlichkeit die *Regel* noch die bloße Nachahmung der äußeren Erscheinungen als äußerer der *Zweck* der Kunst.

b) Deshalb fragt es sich weiter, was denn nun der *Inhalt* für die Kunst und weshalb dieser Inhalt darzustellen sei. In dieser Beziehung begegnet uns in unserem Bewußtsein die gewöhnliche Meinung, daß es die Aufgabe und Zweck der Kunst sei, alles, was im Menschengeist Platz habe, an unseren Sinn, unsere Empfindung und Begeisterung zu bringen. Jenen bekannten Satz »Nihil humani a me alienum puto« soll die Kunst in uns verwirklichen. – Ihr Zweck wird daher darein gesetzt: die schlummernden Gefühle, Neigungen und Leidenschaften *aller Art* zu wecken und zu beleben, das Herz zu *erfüllen* und den Menschen, entwickelt oder noch unentwickelt, alles durchfühlen zu lassen, was das menschliche Gemüt in seinem Innersten und Geheimsten tragen, erfahren und hervorbringen kann, was die Menschenbrust in ihrer Tiefe und ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Seiten zu bewegen und aufzuregen vermag und was sonst der Geist in seinem Denken und in der Idee We-

sentliches und Hohes habe, die Herrlichkeit des Edlen, Ewigen und Wahren dem Gefühle und der Anschauung zum Genusse darzureichen; ebenso das Unglück und Elend, dann das Böse und Verbrecherische begreiflich zu machen, alles Gräßliche und Schauderhafte wie alle Lust und Seligkeit im Innersten kennen zu lehren und die Phantasie endlich in müßigen Spielen der Einbildungskraft sich dahingehen wie im verführerischen Zauber sinnlich reizender Anschauungen und Empfindungen schwelgen zu lassen. Diesen allseitigen Reichtum des Inhalts soll die Kunst einerseits ergreifen, um die natürliche Erfahrung unseres äußerlichen Daseins zu ergänzen, und andererseits jene Leidenschaften überhaupt erregen, damit die Erfahrungen des Lebens uns nicht ungerührt lassen und wir nun für alle Erscheinungen die Empfänglichkeit erlangen möchten. Solch eine Erregung geschieht nun aber in diesem Gebiete nicht durch die wirkliche Erfahrung selbst, sondern nur durch den Schein derselben, indem die Kunst ihre Produktionen täuschend an die Stelle der Wirklichkeit setzt. Die Möglichkeit dieser Täuschung durch den Schein der Kunst beruht darauf, daß alle Wirklichkeit beim Menschen [durch] das Medium der Anschauung und Vorstellung hindurchgehen muß und durch dies Medium erst in Gemüt und Willen eindringt. Hierbei nun ist es gleichgültig, ob die unmittelbare äußere Wirklichkeit ihn in Anspruch nimmt oder ob dies durch einen anderen Weg geschieht, nämlich durch Bilder, Zeichen und Vorstellungen, welche den Inhalt der Wirklichkeit in sich haben und darstellen. Der Mensch kann sich Dinge, welche nicht wirklich sind, vorstellen, als wenn sie wirklich wären. Ob es daher die äußere Wirklichkeit oder nur der Schein derselben ist, durch welche eine Lage, ein Verhältnis, irgendein Lebensinhalt überhaupt an uns gebracht wird: es bleibt für unser Gemüt dasselbe, um uns dem Wesen eines solchen Gehaltes gemäß zu betrüben und zu erfreuen, zu rühren und zu erschüttern und uns die Gefühle und Leidenschaften des Zorns, Hasses, Mitleidens, der Angst, Furcht, Liebe, Achtung

und Bewunderung, der Ehre und des Ruhms durchlaufen zu machen.

Diese Erweckung aller Empfindungen in uns, das Hindurchziehen unseres Gemüts durch jeden Lebensinhalt, das Verwirklichen aller dieser inneren Bewegungen durch eine nur täuschende äußere Gegenwart ist es vornehmlich, was in dieser Beziehung als die eigentümliche, ausgezeichnete Macht der Kunst angesehen wird.

Indem nun aber die Kunst auf diese Weise Gutes und Schlechtes dem Gemüt und der Vorstellung einzuprägen und zum Edelsten zu stärken wie zu den sinnlichsten, eigennützigsten Gefühlen der Lust zu entnerven die Bestimmung haben soll, so ist ihr damit noch eine ganz formelle Aufgabe gestellt, und ohne für sich festen Zweck gäbe sie dann nur die leere Form für jede mögliche Art des Inhalts und Gehalts ab.

c) In der Tat hat die Kunst auch diese formelle Seite, daß sie alle möglichen Stoffe vor die Anschauung und Empfindung bringen und ausschmücken kann, wie der räsonierende Gedanke ebenso alle möglichen Gegenstände und Handlungsweisen bearbeiten und sie mit Gründen und Rechtfertigungen auszustatten vermag. Bei solcher Mannigfaltigkeit des Inhalts aber drängt sich sogleich die Bemerkung auf, daß die verschiedenen Empfindungen und Vorstellungen, welche die Kunst anregen oder befestigen soll, sich durchkreuzen, widersprechen und wechselseitig aufheben. Ja, nach dieser Seite hin ist die Kunst, je mehr sie gerade zu Entgegengesetztem begeistert, nur die Vergrößerung des Widerspruchs der Gefühle und Leidenschaften und macht uns bacchantisch umhertaumeln oder geht ebensosehr wie das Räsonnement zur Sophisterei und Skepsis fort. Diese Mannigfaltigkeit des Stoffs selbst nötigt uns deshalb, bei einer so formellen Bestimmung nicht stehenzubleiben, indem die Vernünftigkeit, welche in diese bunte Verschiedenheit eindringt, die Forderung macht, aus so widersprechenden Elementen dennoch einen höheren, in sich allgemeineren Zweck

hervorgehen zu sehen und erreicht zu wissen. So gibt man wohl auch für das Zusammenleben der Menschen und den Staat den Endzweck an, daß sich *alle* menschlichen Vermögen und *alle* individuellen Kräfte nach *allen* Seiten und Richtungen hin entwickeln und zur Äußerung bringen sollen. Aber gegen eine so formelle Ansicht erhebt sich bald genug die Frage, in welche *Einheit* sich diese mancherlei Bildungen zusammenfassen, welches *eine Ziel* sie zu ihrem Grundbegriff und letzten Zweck haben müssen. Wie beim Begriffe des Staats entsteht auch beim Begriffe der Kunst das Bedürfnis teils nach einem den besonderen Seiten *gemeinsamen*, teils aber nach einem höheren *substantiellen* Zwecke.

Als ein solcher substantieller Zweck nun liegt der Reflexion die Betrachtung zunächst, daß die Kunst die Wildheit der Begierden zu mildern die Fähigkeit und den Beruf habe.

α) In Rücksicht auf diese erste Ansicht ist nur zu ermitteln, in welcher der Kunst eigentümlichen Seite denn die Möglichkeit liege, das Rohe aufzuheben und die Triebe, Neigungen und Leidenschaften zu bändigen und zu bilden. Roheit überhaupt findet ihren Grund in einer direkten Selbstsucht der Triebe, welche geradezu und ausschließlich nur auf die Befriedigung ihrer Begierlichkeit losgehen. Die Begierde aber ist um so roher und herrischer, je mehr sie als einzelne und beschränkte den *ganzen Menschen* einnimmt, so daß er sich als Allgemeines nicht von dieser Bestimmtheit loszutrennen und als Allgemeines für sich zu werden die Macht behält. Und sagt der Mensch auch etwa in solchem Falle: »Die Leidenschaft ist mächtiger als ich«, so ist zwar für das Bewußtsein das abstrakte Ich von der besonderen Leidenschaft geschieden, aber nur ganz formell, indem mit dieser Trennung nur ausgesagt ist, daß gegen die Gewalt der Leidenschaft das Ich als allgemeines in gar keinen Betracht komme. Die Wildheit der Leidenschaft besteht also in der Einheit des Ich als Allgemeinen mit dem beschränkten Inhalt seiner Begierde, so daß der Mensch keinen Willen mehr außerhalb dieser einzelnen Leidenschaft hat. Solche

Roheit und ungezähmte Kraft der Leidenschaftlichkeit nun mildert die Kunst zunächst schon, insofern sie, was der Mensch in solchem Zustande fühlt und vollbringt, dem Menschen vorstellig macht. Und wenn sich die Kunst auch nur darauf beschränkt, der Anschauung Gemälde der Leidenschaften hinzustellen, ja wenn sie sogar denselben schmeicheln sollte, so liegt auch hierin bereits eine Kraft der Milderung, indem wenigstens dadurch dem Menschen, was er sonst nur unmittelbar *ist*, zum Bewußtsein gebracht wird. Denn nun *betrachtet* der Mensch seine Triebe und Neigungen, und während sie ihn sonst reflexionslos fortrissen, sieht er sie jetzt außerhalb seiner und beginnt bereits, da sie ihm als Objektives gegenüberstehen, in Freiheit gegen sie zu kommen. Deswegen kann es beim Künstler häufig der Fall sein, daß er, von Schmerz befallen, die Intensität seiner eigenen Empfindung durch ihre Darstellung für sich selber mildert und abschwächt. Ja selbst in den Tränen schon liegt ein Trost; der Mensch, zunächst in Schmerz ganz versunken und konzentriert, vermag dann wenigstens dies nur Innerliche in unmittelbarer Weise zu äußern. Noch erleichternder aber ist das Aussprechen des Innern in Worten, Bildern, Tönen und Gestalten. Deshalb war es eine gute alte Sitte, bei Todesfällen und Bestattungen Klageweiber anzustellen, um den Schmerz zur Anschauung in seiner Äußerung zu bringen. Auch durch Beileidsbezeugungen wird dem Menschen der Inhalt seines Unglücks vorgehalten, er muß bei dem vielen Besprechen desselben darüber reflektieren und wird dadurch erleichtert. Und so ist sich auszuweinen, sich auszusprechen von jeher als Mittel betrachtet, sich von der erdrückenden Last des Kummers zu befreien oder doch wenigstens das Herz zu erleichtern. Die Milderung der Gewalt der Leidenschaften findet daher ihren allgemeinen Grund darin, daß der Mensch aus dem unmittelbaren Befangensein in einer Empfindung losgelöst und derselben als eines ihm Äußeren bewußt wird, zu dem er sich nun auf ideelle Weise verhalten muß. Die Kunst durch ihre Darstellungen befreit innerhalb

der sinnlichen Sphäre zugleich von der Macht der Sinnlichkeit. Zwar kann man vielfach die beliebte Redensart vernehmen, der Mensch habe mit der Natur in unmittelbarer Einheit zu bleiben; aber solche Einheit in ihrer Abstraktion ist gerade nur Roheit und Wildheit, und die Kunst eben, insoweit sie diese Einheit für den Menschen auflöst, hebt ihn mit milden Händen über die Naturbefangenheit hinweg. Die Beschäftigung mit ihren Gegenständen bleibt rein theoretisch und bildet dadurch, wenn auch zunächst nur die Aufmerksamkeit auf die Darstellungen überhaupt, dennoch weiterhin ebensosehr die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung derselben, die Vergleichung mit anderem Inhalt und die Offenheit für Allgemeinheit der Betrachtung und deren Gesichtspunkte.

β) Hieran schließt sich nun ganz konsequent die zweite Bestimmung, welche man der Kunst als ihren wesentlichen Zweck untergelegt hat, die *Reinigung* nämlich der Leidenschaften, die Belehrung und die *moralische* Vervollkommnung. Denn die Bestimmung, die Kunst solle die Roheit zügeln, die Leidenschaften bilden, blieb ganz formell und allgemein, so daß es sich wieder um eine *bestimmte* Art und um ein wesentliches *Ziel* dieser Bildung handelte.

αα) Zwar leidet die Ansicht von der Reinigung der Leidenschaft noch an demselben Mangel als die vorige von der Milderung der Begierden, jedoch hebt sie wenigstens schon näher heraus, daß die Darstellungen der Kunst eines Maßstabes bedürften, an welchem ihre Würdigkeit und Unwürdigkeit zu messen wäre. Dieser Maßstab ist eben die Wirksamkeit, in den Leidenschaften das Reine von dem Unreinen abzuscheiden. Sie bedarf deshalb eines Inhalts, der diese reinigende Kraft zu äußern imstande ist, und insofern solche Wirkung hervorzubringen den substantiellen Zweck der Kunst ausmachen soll, wird der reinigende Inhalt nach seiner *Allgemeinheit* und *Wesentlichkeit* ins Bewußtsein zu bringen sein.

ββ) Von dieser letzteren Seite her ist es als Zweck der Kunst

ausgesprochen worden, daß sie *belehren* solle. Einerseits also besteht das Eigentümliche der Kunst in der Bewegung der Gefühle und der Befriedigung, welche in dieser Bewegung, selbst in der Furcht, dem Mitleiden, der schmerzlichen Rührung und Erschütterung liegt – also in dem befriedigenden Interessieren der Gefühle und Leidenschaften und insofern in einem Wohlgefallen, Vergnügen und Ergötzen an den Kunstgegenständen, ihrer Darstellung und Wirkung; andererseits aber soll dieser Zweck seinen höheren Maßstab nur in dem Belehrenden, in dem *fabula docet* und somit in dem Nutzen haben, den das Kunstwerk auf das Subjekt zu äußern vermag. In dieser Rücksicht enthält der Horazische Kernspruch

Et *prodesse* volunt *et delectare* poetae[11]

in wenigen Worten das konzentriert, was später in unendlichem Grade ausgeführt, verwässert und zur flachsten Ansicht von der Kunst in ihrem äußersten Extrem geworden ist. – In betreff auf solche Belehrung nun ist sogleich zu fragen, ob sie direkt oder indirekt, explizite oder implizite im Kunstwerk enthalten sein soll. – Wenn es überhaupt um einen allgemeinen und nicht zufälligen Zweck zu tun ist, so kann dieser Endzweck bei der wesentlichen Geistigkeit der Kunst nur selber ein geistiger sein, und zwar wiederum ein nicht zufälliger, sondern an und für sich seiender. Dieser Zweck in Rücksicht auf das Lehren könnte nur darin liegen, an und für sich wesentlichen geistigen Gehalt durch das Kunstwerk ans Bewußtsein zu bringen. Von dieser Seite her ist zu behaupten, daß die Kunst, je höher sie sich stellt, desto mehr solchen Inhalt in sich aufzunehmen habe und in seinem Wesen erst den Maßstab finde, ob das Ausgedrückte gemäß oder nicht gemäß sei. Die Kunst ist in der Tat die erste *Lehrerin* der Völker geworden.

Wird aber der Zweck der Belehrung so sehr als Zweck behandelt, daß die allgemeine Natur des dargestellten Ge-

---

11 *De arte poetica*, v. 333: »aut prodesse volunt aut delectare poetae«. (»Die Dichter wollen entweder nützen oder erfreuen«.)

haltes als abstrakter Satz, prosaische Reflexion, allgemeine Lehre für sich direkt hervortreten und expliziert werden und nicht nur indirekt in der konkreten Kunstgestalt implizite enthalten sein soll, dann ist durch solche Trennung die sinnliche, bildliche Gestalt, die das Kunstwerk erst gerade zum *Kunst*werk macht, nur ein müßiges Beiwesen, eine Hülle, die als *bloße Hülle*, ein Schein, der als bloßer Schein ausdrücklich gesetzt ist. Damit aber ist die Natur des Kunstwerks selbst entstellt. Denn das Kunstwerk soll einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisiert, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung bringen. Geht das Kunstwerk nicht aus diesem Prinzipe hervor, sondern hebt es die Allgemeinheit mit dem Zweck abstrakter Lehre heraus, dann ist das Bildliche und Sinnliche nur ein äußerlicher und überflüssiger Schmuck und das Kunstwerk ein in ihm selbst gebrochenes, in welchem Form und Inhalt nicht mehr als ineinander verwachsen erscheinen. Das sinnlich Einzelne und das geistig Allgemeine sind sodann einander äußerlich geworden. – Ist nun ferner der Zweck der Kunst auf diesen *Lehr*nutzen beschränkt, so wird die andere Seite, die nämlich des Wohlgefallens, Unterhaltens, Ergötzens für sich als *unwesentlich* ausgegeben und soll ihre Substanz nur in der Nützlichkeit der Lehre haben, deren Begleiterin sie ist. Damit aber wird zugleich ausgesprochen, daß die Kunst hiernach nicht in sich selbst ihre Bestimmung und ihren Endzweck trage, sondern daß ihr Begriff in etwas anderem liege, dem sie als *Mittel* diene. Die Kunst ist in diesem Falle nur eines unter den mehreren Mitteln, welche sich für den Zweck der Belehrung brauchbar erweisen und angewendet werden. Dadurch aber sind wir bis zu der Grenze gekommen, an welcher die Kunst aufhören soll, für sich selber Zweck zu sein, indem sie entweder zu einem bloßen Spiel der Unterhaltung oder zu einem bloßen Mittel der Belehrung herabgesetzt ist.

γγ) Am schärfsten tritt diese Grenzlinie hervor, wenn nun wiederum nach einem höchsten Ziel und Zweck gefragt

wird, dessentwegen die Leidenschaften zu reinigen, die Menschen zu belehren seien. Als dieses Ziel ist in neuerer Zeit häufig die *moralische* Besserung angegeben und der Zweck der Kunst darein gesetzt worden, daß sie die Neigungen und Triebe für die moralische Vollkommenheit vorzubereiten und zu diesem Endziele hinzuführen habe. In dieser Vorstellung ist Belehrung und Reinigung vereinigt, indem die Kunst durch die Einsicht in das wahrhaft moralische Gute und somit durch Belehrung zugleich zur Reinigung auffordere und so erst die Besserung des Menschen als ihren Nutzen und höchsten Zweck bewerkstelligen solle.

Was nun die Kunst in Beziehung auf moralische Besserung betrifft, so läßt sich darüber zunächst dasselbe als über den Zweck der Belehrung sagen. Daß die Kunst in ihrem Prinzip nicht das Immoralische und dessen Beförderung zur Absicht haben dürfe, ist leicht zuzugeben. Aber ein anderes ist, sich die Immoralität, ein anderes, sich nicht das Moralische zum ausdrücklichen Zwecke der Darstellung zu machen. Aus jedem echten Kunstwerke läßt sich eine gute Moral ziehen, doch kommt es dabei allerdings auf eine Erklärung und deshalb auf *den* an, welcher die Moral herauszieht. So kann man die unsittlichsten Schilderungen damit verteidigen hören, daß man das Böse, die Sünde kennen müsse, um moralisch zu handeln; umgekehrt hat man gesagt, die Darstellung der Maria Magdalena, der schönen Sünderin, die nachher Buße getan, habe schon viele zur Sünde verführt, weil es die Kunst so schön erscheinen lasse, Buße zu tun, wozu denn gehöre, vorher gesündigt zu haben. – Die Lehre von der moralischen Besserung aber, konsequent durchgeführt, wird nicht damit zufrieden sein, daß aus einem Kunstwerk auch eine Moral herausgedeutet werden könne, sondern sie wird im Gegenteil die moralische Lehre deutlich als den substantiellen Zweck des Kunstwerks hervorleuchten lassen wollen, ja selber ausdrücklich nur moralische Gegenstände, moralische Charaktere, Handlungen und Begebenheiten für die Darstellung erlauben. Denn die Kunst hat die Wahl bei ihren

Gegenständen im Unterschiede der Geschichtsschreibung oder der Wissenschaften, denen ihr Stoff gegeben ist.

Um nach dieser Seite hin die Ansicht von dem moralischen Zwecke der Kunst gründlich beurteilen zu können, fragt es sich vor allem nach dem bestimmten Standpunkte des Moralischen, der von dieser Ansicht prätendiert wird. Fassen wir den Standpunkt der Moral, wie wir dieselbe heutigentags im besten Sinne des Wortes zu nehmen haben, näher ins Auge, so ergibt sich bald, daß ihr Begriff nicht mit dem, was wir sonst schon überhaupt Tugend, Sittlichkeit, Rechtschaffenheit usf. nennen, unmittelbar zusammenfalle. Ein sittlich tugendhafter Mensch ist darum nicht auch schon *moralisch*. Denn zur Moral gehört die *Reflexion* und das bestimmte Bewußtsein über das, was das Pflichtgemäße ist, und das Handeln aus diesem vorhergegangenen Bewußtsein. Die Pflicht selbst ist das Gesetz des Willens, das der Mensch jedoch frei aus sich feststellt und nun zu dieser Pflicht der Pflicht und ihrer Erfüllung wegen sich entschließen soll, indem er das Gute nur tut aus der gewonnenen Überzeugung heraus, daß es das Gute sei. Dies Gesetz nun aber, die Pflicht, welche um der Pflicht willen zur Richtschnur aus freier Überzeugung und innerem Gewissen gewählt und ausgeführt wird, ist für sich das abstrakt Allgemeine des Willens, das seinen direkten Gegensatz an der Natur, den sinnlichen Trieben, den eigensüchtigen Interessen, den Leidenschaften und an allem hat, was man zusammengefaßt Gemüt und Herz nennt. In diesem Gegensatze ist die eine Seite so betrachtet, daß sie die andere *aufhebt*, und da sie beide als entgegengesetzt im Subjekt vorhanden sind, so hat dasselbe, als sich aus sich entschließend, die Wahl, der einen oder der anderen zu folgen. Moralisch aber wird solcher Entschluß und die ihm gemäß vollführte Handlung nach diesem Standpunkte nur durch die freie Überzeugung von der Pflicht einerseits und durch die Besiegung nicht nur des besonderen Willens, der natürlichen Triebfedern, Neigungen, Leidenschaften usf., sondern auch der edlen Gefühle und

höheren Triebe andererseits. Denn die moderne moralische Ansicht geht von dem festen Gegensatze des Willens in seiner geistigen Allgemeinheit und seiner sinnlichen natürlichen Besonderheit aus und besteht nicht in der vollendeten Vermittlung dieser entgegengesetzten Seiten, sondern in ihrem wechselseitigen Kampfe gegeneinander, welcher die Forderung mit sich führt, daß die Triebe, in ihrem Widerstreit gegen die Pflicht, derselben weichen sollten.

Dieser Gegensatz nun tritt für das Bewußtsein nicht nur in dem beschränkten Gebiete des moralischen Handelns auf, sondern tut sich als eine durchgreifende Scheidung und Entgegensetzung dessen hervor, was *an und für sich*, und dessen, was äußere Realität und Dasein ist. Ganz abstrakt gefaßt, ist es der Gegensatz des Allgemeinen, das für sich in derselben Weise gegen das Besondere wie dieses seinerseits gegen das Allgemeine fixiert wird; konkreter erscheint er in der Natur als Gegensatz des abstrakten Gesetzes gegen die Fülle der einzelnen, für sich auch eigentümlichen Erscheinungen; im Geist als das Sinnliche und Geistige im Menschen, als der Kampf des Geistes gegen das Fleisch, der Pflicht um der Pflicht willen, des kalten Gebotes mit dem besonderen Interesse, warmen Gemüt, den sinnlichen Neigungen und Antrieben, dem Individuellen überhaupt; als der harte Gegensatz der inneren Freiheit und der äußeren Naturnotwendigkeit; ferner als der Widerspruch des toten, in sich leeren Begriffs im Angesicht der vollen konkreten Lebendigkeit, der Theorie, des subjektiven Denkens, dem objektiven Dasein und der Erfahrung gegenüber.

Dies sind Gegensätze, die nicht etwa der Witz der Reflexion oder die Schulansicht der Philosophie sich erfunden, sondern die von jeher in mannigfacher Form das menschliche Bewußtsein beschäftigt und beunruhigt haben, wenn sie auch am schärfsten durch die neuere Bildung erst ausgeführt und auf die Spitze des härtesten Widerspruchs hinaufgetrieben sind. Die geistige Bildung, der moderne Verstand bringt im Menschen diesen Gegensatz hervor, der ihn zur Amphibie

macht, indem er nun in zwei Welten zu leben hat, die sich widersprechen, so daß in diesem Widerspruch nun auch das Bewußtsein sich umhertreibt und, von der einen Seite herübergeworfen zu der anderen, unfähig ist, sich für sich in der einen wie in der anderen zu befriedigen. Denn einerseits sehen wir den Menschen in der gemeinen Wirklichkeit und irdischen Zeitlichkeit befangen, von dem Bedürfnis und der Not bedrückt, von der Natur bedrängt, in die Materie, sinnlichen Zwecke und deren Genuß verstrickt, von Naturtrieben und Leidenschaften beherrscht und fortgerissen; andererseits erhebt er sich zu ewigen Ideen, zu einem Reiche des Gedankens und der Freiheit, gibt sich als Wille allgemeine Gesetze und Bestimmungen, entkleidet die Welt von ihrer belebten, blühenden Wirklichkeit und löst sie zu Abstraktionen auf, indem der Geist sein Recht und seine Würde nun allein in der Rechtlosigkeit und Mißhandlung der Natur behauptet, der er die Not und Gewalt heimgibt, welche er von ihr erfahren hat. Mit dieser Zwiespältigkeit des Lebens und Bewußtseins ist nun aber für die moderne Bildung und ihren Verstand die Forderung vorhanden, daß solch ein Widerspruch sich auflöse. Der Verstand jedoch kann sich von der Festigkeit der Gegensätze nicht lossagen; die Lösung bleibt deshalb für das Bewußtsein ein bloßes *Sollen*, und die Gegenwart und Wirklichkeit bewegt sich nur in der Unruhe des Herüber und Hinüber, das eine Versöhnung sucht, ohne sie zu finden. Da ergeht denn die Frage, ob solch allseitiger durchgreifender Gegensatz, der über das bloße Sollen und Postulat der Auflösung nicht hinauskommt, das an und für sich Wahre und der höchste Endzweck überhaupt sei. Ist die allgemeine Bildung in dergleichen Widerspruch hineingeraten, so wird es die Aufgabe der Philosophie, die Gegensätze aufzuheben, d. i. zu zeigen: weder der eine in seiner Abstraktion noch der andere in gleicher Einseitigkeit hätten Wahrheit, sondern seien das Sichselbstauflösende; die Wahrheit liege erst in der Versöhnung und Vermittlung beider, und diese Vermittlung sei keine bloße Forderung, son-

dern das an und für sich Vollbrachte und stets sich Vollbringende. Diese Einsicht stimmt mit dem unbefangenen Glauben und Wollen unmittelbar zusammen, das gerade diesen aufgelösten Gegensatz stets vor der Vorstellung hat und ihn sich im Handeln zum Zwecke setzt und ausführt. Die Philosophie gibt nur die denkende Einsicht in das Wesen des Gegensatzes, insofern sie zeigt, wie das, was Wahrheit ist, nur die Auflösung desselben ist, und zwar in der Weise, daß nicht etwa der Gegensatz und seine Seiten *gar nicht*, sondern daß sie in Versöhnung sind.

Indem nun der letzte Endzweck, die moralische Besserung, auf einen höheren Standpunkt hindeutete, so werden wir diesen höheren Standpunkt uns auch für die Kunst vindizieren müssen. Dadurch fällt sogleich die schon bemerklich gemachte falsche Stellung fort, daß die Kunst als Mittel für moralische Zwecke und den moralischen Endzweck der Welt überhaupt durch Belehrung und Besserung zu dienen und somit ihren substantiellen Zweck nicht in sich, sondern in einem anderen habe. Wenn wir deshalb jetzt noch von einem Endzweck zu sprechen fortfahren, so ist zunächst die schiefe Vorstellung zu entfernen, welche in der Frage nach einem Zwecke die Nebenbedeutung der Frage nach einem Nutzen festhält. Das Schiefe liegt hier darin, daß sich das Kunstwerk sodann auf ein anderes beziehen soll, das als das Wesentliche, Seinsollende für das Bewußtsein hingestellt ist, so daß nun das Kunstwerk nur als ein nützliches Werkzeug zur Realisation dieses außerhalb des Kunstbereichs selbständig für sich geltenden Zwecks Gültigkeit haben würde. Hiergegen steht zu behaupten, daß die Kunst die *Wahrheit* in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe. Denn andere Zwecke, wie Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre, gehen das Kunstwerk als solches nichts an und bestimmen nicht den Begriff desselben.

Von diesem Standpunkte aus, in welchen sich die Reflexionsbetrachtung auflöst, ist es nun, daß wir den Begriff der Kunst seiner inneren Notwendigkeit nach erfassen müssen, wie denn auch von diesem Standpunkte geschichtlich die wahre Achtung und Erkenntnis der Kunst ausgegangen ist. Denn jener Gegensatz, den wir berührten, machte sich nicht nur innerhalb der allgemeinen Reflexionsbildung, sondern ebensosehr in der Philosophie als solcher geltend, und nur erst nachdem die Philosophie diesen Gegensatz gründlich zu überwinden verstand, hat sie ihren eigenen Begriff und eben damit auch den Begriff der Natur und Kunst erfaßt.

So ist dieser Standpunkt wie die Wiedererweckung der Philosophie im allgemeinen so auch die Wiedererweckung der Wissenschaft der Kunst, ja dieser Wiedererweckung verdankt eigentlich die Ästhetik als Wissenschaft erst ihre wahrhafte Entstehung und die Kunst ihre höhere Würdigung.

Ich will deshalb das Geschichtliche von diesem Übergange, das ich im Sinne habe, kurz berühren, teils um des Geschichtlichen willen, teils weil damit die Standpunkte näher bezeichnet sind, auf welche es ankommt und auf deren Grundlage wir fortbauen wollen. Diese Grundlage ihrer allgemeinsten Bestimmung nach besteht darin, daß das Kunstschöne als eine der Mitten erkannt worden ist, welche jenen Gegensatz und Widerspruch des in sich abstrakt beruhenden Geistes und der Natur – sowohl der äußerlich erscheinenden als auch der innerlichen des subjektiven Gefühls und Gemüts – auflösen und zur Einheit zurückführen.

1. Die Kantische Philosophie

Es ist schon die *Kantische* Philosophie, welche diesen Vereinigungspunkt nicht nur seinem Bedürfnisse nach gefühlt, sondern denselben auch bestimmt erkannt und vor die Vor-

stellung gebracht hat. Überhaupt machte Kant, für die Intelligenz wie für den Willen, die sich auf sich beziehende Vernünftigkeit, die Freiheit, das sich in sich als unendlich findende und wissende Selbstbewußtsein zur Grundlage; und diese Erkenntnis der Absolutheit der Vernunft in sich selbst, welche den Wendepunkt der Philosophie in der neueren Zeit herbeigeführt hat, dieser absolute Ausgangspunkt, mag man auch die Kantische Philosophie für ungenügend erklären, ist anzuerkennen und an ihr nicht zu widerlegen. Indem aber Kant in den festen Gegensatz von subjektivem Denken und objektiven Gegenständen, von abstrakter Allgemeinheit und sinnlicher Einzelheit des Willens wieder zurückfiel, ward er es vornehmlich, welcher den vorhin berührten Gegensatz der Moralität als das Höchste hervortrieb, da er außerdem die praktische Seite des Geistes über die theoretische hinaushob. Bei dieser durch das verständige Denken erkannten Festigkeit des Gegensatzes war für ihn deshalb nichts übrig, als die Einheit nur in Form subjektiver Ideen der Vernunft auszusprechen, für welche eine adäquate Wirklichkeit nicht könnte nachgewiesen werden, sowie als Postulate, welche aus der praktischen Vernunft zwar zu deduzieren seien, deren wesentliches Ansich aber für ihn durch das Denken nicht erkennbar und deren praktische Erfüllung ein bloßes, stets in die Unendlichkeit hinausgeschobenes Sollen blieb. Und so hat denn Kant den versöhnten Widerspruch wohl in die Vorstellung gebracht, doch dessen wahrhaftes Wesen weder wissenschaftlich entwickeln noch als das wahrhaft und allein Wirkliche dartun können. Weiter drang freilich Kant noch vorwärts, insoweit er die geforderte Einheit in dem wiederfand, was er den *intuitiven Verstand* nannte; aber auch hier bleibt er wieder beim Gegensatz des Subjektiven und der Objektivität stehen, so daß er wohl die abstrakte Auflösung des Gegensatzes von Begriff und Realität, Allgemeinheit und Besonderheit, Verstand und Sinnlichkeit und somit die Idee angibt, aber diese Auflösung und Versöhnung selber wiederum zu einer nur

subjektiven macht, nicht zu einer an und für sich wahren und wirklichen. In dieser Beziehung ist seine *Kritik der Urteilskraft*, in welcher er die ästhetische und die teleologische Urteilskraft betrachtet, belehrend und merkwürdig. Die schönen Gegenstände der Natur und Kunst, die zweckmäßigen Naturprodukte, durch welche Kant näher auf den Begriff des Organischen und Lebendigen kommt, betrachtet er nur von seiten der subjektiv sie beurteilenden Reflexion. Und zwar definiert Kant die Urteilskraft überhaupt als »das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken«, und nennt die Urteilskraft *reflektierend*, »wenn ihr nur das Besondere gegeben ist, wozu sie das Allgemeine finden soll«[12]. Dazu bedarf sie eines Gesetzes, eines Prinzipes, das sie sich selbst zu geben hat, und als dieses Gesetz stellt Kant die *Zweckmäßigkeit* auf. Beim Freiheitsbegriff der praktischen Vernunft bleibt die Erfüllung des Zwecks im bloßen Sollen stehen; im teleologischen Urteil nun aber über das Lebendige kommt Kant darauf, den lebendigen Organismus so zu betrachten, daß der Begriff, das Allgemeine, hier noch das Besondere enthalte und als Zweck das Besondere und Äußere, die Beschaffenheit der Glieder, nicht von außen her, sondern von innen heraus und in der Weise bestimme, daß das Besondere von selbst dem Zweck entspreche. Doch soll mit solchem Urteil wieder nicht die objektive Natur des Gegenstandes erkannt, sondern nur eine subjektive Reflexionsweise ausgesprochen werden. Ähnlich faßt Kant das *ästhetische* Urteil so auf, daß es weder hervorgehe aus dem Verstande als solchem, als dem Vermögen der Begriffe, noch aus der sinnlichen Anschauung und deren bunter Mannigfaltigkeit als solcher, sondern aus dem freien Spiele des Verstandes und der Einbildungskraft. In dieser Einhelligkeit der Erkenntnisvermögen wird der Gegenstand auf das Subjekt und dessen Gefühl der Lust und des Wohlgefallens bezogen.

12 Einleitung, IV

a) Dies Wohlgefallen nun aber soll erstens ohne alles Interesse, d. h. *ohne Beziehung* auf unser *Begehrungsvermögen* sein. Wenn wir ein Interesse der Neugier z. B. oder ein sinnliches für unser sinnliches Bedürfnis, eine Begierde des Besitzes und Gebrauchs haben, so sind uns die Gegenstände wichtig nicht um ihrer selbst, sondern um unseres Bedürfnisses willen. Dann hat das Daseiende einen Wert nur in Rücksicht auf solch eine Bedürftigkeit, und das Verhältnis ist von der Art, daß auf der einen Seite der Gegenstand, auf der anderen eine Bestimmung steht, die von ihm verschieden ist, worauf wir ihn aber beziehen. Wenn ich den Gegenstand z. B., um mich davon zu ernähren, verzehre, so liegt dieses Interesse nur in mir und bleibt dem Objekte selber fremd. Das Verhältnis zum Schönen nun, behauptet Kant, sei nicht von dieser Art. Das ästhetische Urteil läßt das äußerlich Vorhandene frei für sich bestehen und geht aus einer Lust hervor, der das Objekt seiner selbst wegen zusagt, indem sie dem Gegenstande seinen Zweck in sich selber zu haben vergönnt. Dies ist, wie wir bereits oben sahen, eine wichtige Betrachtung.

b) Das Schöne zweitens, sagt Kant, soll dasjenige sein, was ohne Begriff, d. h. ohne Kategorie des Verstandes, als Objekt eines *allgemeinen* Wohlgefallens vorgestellt wird. Um das Schöne zu würdigen, bedarf es eines gebildeten Geistes; der Mensch, wie er geht und steht, hat kein Urteil über das Schöne, indem dies Urteil auf allgemeine Gültigkeit Anspruch macht. Das Allgemeine zunächst ist zwar als solches ein Abstraktum; das aber, was an und für sich wahr ist, trägt die Bestimmung und Forderung in sich, auch allgemein zu gelten. In diesem Sinne soll auch das Schöne allgemein anerkannt sein, obschon den bloßen Verstandesbegriffen kein Urteil darüber zusteht. Das Gute, das Rechte z. B. in einzelnen Handlungen wird unter allgemeine Begriffe subsumiert, und die Handlung gilt für gut, wenn sie diesen Begriffen zu entsprechen vermag. Das Schöne dagegen soll ohne dergleichen Beziehung unmittelbar ein allgemeines

Wohlgefallen erwecken. Dies heißt nichts anderes, als daß wir uns bei Betrachtung des Schönen des Begriffs und der Subsumtion unter denselben nicht bewußt werden und die Trennung des einzelnen Gegenstandes und allgemeinen Begriffs, welche im Urteil sonst vorhanden ist, nicht vor sich gehen lassen.

c) Drittens soll das Schöne die Form der *Zweckmäßigkeit* insofern haben, als die Zweckmäßigkeit an dem Gegenstande ohne Vorstellung eines Zwecks wahrgenommen wird. Im Grunde ist damit nur das eben Erörterte wiederholt. Irgendein Naturprodukt, z. B. eine Pflanze, ein Tier, ist zweckmäßig organisiert und ist in dieser Zweckmäßigkeit unmittelbar so für uns da, daß wir keine Vorstellung des Zwecks für sich abgetrennt und verschieden von der gegenwärtigen Realität desselben haben. In dieser Weise soll uns auch das Schöne als Zweckmäßigkeit erscheinen. In der endlichen Zweckmäßigkeit bleiben Zweck und Mittel einander äußerlich, indem der Zweck zum Material seiner Ausführung in keiner wesentlichen inneren Beziehung steht. In diesem Falle unterscheidet sich die Vorstellung des Zwecks für sich von dem Gegenstande, in welchem der Zweck als realisiert erscheint. Das Schöne dagegen existiert als zweckmäßig in sich selbst, ohne daß Mittel und Zweck sich als verschiedene Seiten getrennt zeigen. Der Zweck der Glieder, z. B. des Organismus, ist die Lebendigkeit, die in den Gliedern selber als wirklich existiert; abgelöst hören sie auf, Glieder zu sein. Denn im Lebendigen sind Zweck und Materiatur des Zwecks so unmittelbar vereinigt, daß die Existenz nur insofern ist, als ihr Zweck ihr einwohnt. Von dieser Seite her betrachtet, soll das Schöne die Zweckmäßigkeit nicht als eine äußere Form an sich tragen, sondern das zweckmäßige Entsprechen des Inneren und Äußeren soll die immanente Natur des schönen Gegenstandes sein.

d) Endlich stellt die Kantische Betrachtung das Schöne viertens in der Weise fest, daß es ohne Begriff als Gegenstand eines *notwendigen* Wohlgefallens anerkannt werde. Not-

wendigkeit ist eine abstrakte Kategorie und deutet ein innerlich wesentliches Verhältnis zweier Seiten an; wenn das Eine ist und weil das Eine ist, ist auch das Andere. Das Eine enthält in seiner Bestimmung zugleich das Andere, wie Ursache z. B. keinen Sinn hat ohne Wirkung. Solch eine Notwendigkeit des Wohlgefallens hat das Schöne ganz ohne Beziehung auf Begriffe, d. h. auf Kategorien des Verstandes in sich. So gefällt uns z. B. das Regelmäßige wohl, das nach einem Verstandesbegriff gemacht ist, obschon Kant für das Gefallen noch mehr fordert als die Einheit und Gleichheit solches Verstandesbegriffes.

Was wir nun in allen diesen Kantischen Sätzen finden, ist eine Ungetrenntheit dessen, was sonst in unserem Bewußtsein als geschieden vorausgesetzt ist. Diese Trennung findet sich im Schönen aufgehoben, indem sich Allgemeines und Besonderes, Zweck und Mittel, Begriff und Gegenstand vollkommen durchdringen. So sieht Kant denn auch das *Kunst*schöne als eine Zusammenstimmung an, in welcher das Besondere selber dem Begriffe gemäß ist. Das Besondere als solches ist zunächst gegeneinander sowohl als auch gegen das Allgemeine zufällig; und dies Zufällige gerade, Sinn, Gefühl, Gemüt, Neigung, wird nun im Kunstschönen nicht nur unter allgemeine Verstandeskategorien *subsumiert* und von dem Freiheitsbegriff in seiner abstrakten Allgemeinheit *beherrscht*, sondern so mit dem Allgemeinen verbunden, daß es sich demselben innerlich und an und für sich adäquat zeigt. Dadurch ist im Kunstschönen der Gedanke verkörpert und die Materie von ihm nicht äußerlich bestimmt, sondern existiert selber frei, indem das Natürliche, Sinnliche, Gemüt usf. in sich selbst Maß, Zweck und Übereinstimmung hat und die Anschauung und Empfindung ebenso in geistige Allgemeinheit erhoben ist, als der Gedanke seiner Feindschaft gegen die Natur nicht nur entsagt, sondern sich in ihr erheitert und Empfindung, Lust und Genuß berechtigt und geheiligt ist; so daß Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Begriff in *Einem* ihr Recht und Befriedigung finden. Aber auch diese anschei-

nend vollendete Aussöhnung soll schließlich dennoch nur subjektiv in Rücksicht auf die Beurteilung wie auf das Hervorbringen, nicht aber das an und für sich Wahre und Wirkliche selbst sein.

Dies wären die Hauptresultate der Kantischen Kritik, insoweit sie uns hier interessieren kann. Sie macht den Ausgangspunkt für das wahre Begreifen des Kunstschönen, doch konnte dieses Begreifen sich nur durch die Überwindung der Kantischen Mängel als das höhere Erfassen der wahren Einheit von Notwendigkeit und Freiheit, Besonderem und Allgemeinem, Sinnlichem und Vernünftigem geltend machen.

2. Schiller, Winckelmann, Schelling

Da ist denn einzugestehen, daß der Kunstsinn eines tiefen, zugleich philosophischen Geistes zuerst gegen jene abstrakte Unendlichkeit des Gedankens, jene Pflicht um der Pflicht willen, jenen gestaltlosen Verstand – welcher die Natur und Wirklichkeit, Sinn und Empfindung nur als eine *Schranke,* ein schlechthin Feindliches faßt und sich zuwider findet – früher schon die Totalität und Versöhnung gefordert und ausgesprochen hat, als sie von der Philosophie als solcher aus ist erkannt worden. Es muß *Schiller* das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen. Denn Schiller hat bei seinen ästhetischen Betrachtungen nicht nur an der Kunst und ihrem Interesse, unbekümmert um das Verhältnis zur eigentlichen Philosophie, festgehalten, sondern er hat sein Interesse des Kunstschönen mit den philosophischen Prinzipien verglichen und ist erst von diesen aus und mit diesen in die tiefere Natur und den Begriff des Schönen eingedrungen. Ebenso fühlt man es einer Periode seiner Werke an, daß er – mehr selbst, als für die unbefangene Schönheit des Kunstwerks ersprießlich ist – mit dem

Gedanken sich beschäftigt hat. Die Absichtlichkeit abstrakter Reflexionen und selbst das Interesse des philosophischen Begriffs sind in manchen seiner Gedichte bemerkbar. Man hat ihm daraus einen Vorwurf gemacht, besonders um ihn gegen die stets sich gleichbleibende, vom Begriff ungetrübte Unbefangenheit und Objektivität Goethes zu tadeln und zurückzusetzen. Aber Schiller hat in dieser Beziehung als Dichter nur die Schuld seiner Zeit bezahlt, und es war eine Verwicklung in Schuld, welche dieser erhabenen Seele und tiefem Gemüte nur zur Ehre und der Wissenschaft und Erkenntnis nur zum Vorteil gereicht hat. – Zu gleicher Zeit entzog auch Goethe dieselbe wissenschaftliche Anregung seiner eigentlichen Sphäre, der Dichtkunst; doch wie Schiller sich in die Betrachtung der inneren Tiefen des *Geistes* versenkte, so führte Goethe sein Eigentümliches zur *natürlichen* Seite der Kunst, zur äußeren Natur, zu den Pflanzen- und Tierorganismen, zu den Kristallen, der Wolkenbildung und den Farben. Für diese wissenschaftliche Forschung brachte Goethe seinen großen Sinn mit, der in diesen Gebieten die bloße Verstandesbetrachtung und deren Irrtum ebenso über den Haufen geworfen hat, als Schiller auf der anderen Seite gegen die Verstandesbetrachtung des Wollens und Denkens die Idee der freien Totalität der Schönheit geltend zu machen verstand. Eine Reihe von Schillerschen Produktionen gehört dieser Einsicht in die Natur der Kunst an, vornehmlich die *Briefe über ästhetische Erziehung*. Schiller geht darin von dem Hauptpunkte aus, daß jeder individuelle Mensch in sich die Anlage zu einem idealischen Menschen trage. Dieser wahrhafte Mensch werde repräsentiert durch den Staat, der die objektive, allgemeine, gleichsam kanonische Form sei, in der die Mannigfaltigkeit der einzelnen Subjekte sich zur Einheit zusammenzufassen und zu verbinden trachte. Nun ließen sich zweierlei Arten vorstellen, wie der Mensch in der Zeit mit dem Menschen in der Idee zusammentreffe; einerseits nämlich in der Weise, daß der Staat als die Gattung des Sittlichen, Recht-

lichen, Intelligenten die Individualität aufhebe, andererseits so, daß das Individuum sich zur Gattung erhebe und der Mensch der Zeit sich zu dem der Idee veredle. Die Vernunft nun fordere die Einheit als solche, das Gattungsmäßige, die Natur aber Mannigfaltigkeit und Individualität, und von beiden Legislaturen werde der Mensch gleichmäßig in Anspruch genommen. Bei dem Konflikt dieser entgegengesetzten Seiten soll nun die ästhetische Erziehung gerade die Forderung ihrer Vermittlung und Versöhnung verwirklichen, denn sie geht nach Schiller darauf, die Neigung, Sinnlichkeit, Trieb und Gemüt so auszubilden, daß sie in sich selbst vernünftig werden und somit auch die Vernunft, Freiheit und Geistigkeit aus ihrer Abstraktion heraustrete und, mit der in sich vernünftigen Naturseite vereinigt, in ihr Fleisch und Blut erhalte. Das Schöne ist also als die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen und diese Ineinsbildung als das wahrhaft Wirkliche ausgesprochen. Im allgemeinen ist diese Schillersche Ansicht schon in *Anmut und Würde* wie in seinen Gedichten darin zu erkennen, daß er das Lob der Frauen besonders zu seinem Gegenstande macht, als in deren Charakter er eben die von selbst vorhandene Vereinigung des Geistigen und Natürlichen erkannte und hervorhob.

Diese *Einheit* nun des Allgemeinen und Besonderen, der Freiheit und Notwendigkeit, der Geistigkeit und des Natürlichen, welche Schiller als Prinzip und Wesen der Kunst wissenschaftlich erfaßte und durch Kunst und ästhetische Bildung ins wirkliche Leben zu rufen unablässig bemüht war, ist sodann *als Idee selbst* zum Prinzip der Erkenntnis und des Daseins gemacht und die Idee als das allein Wahrhafte und Wirkliche erkannt worden. Dadurch erstieg mit *Schelling* die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt; und wenn die Kunst bereits ihre eigentümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen des Menschen zu behaupten angefangen hatte, so ward jetzt auch der *Begriff* und die wissenschaftliche Stelle der Kunst gefunden und sie, wenn auch nach einer Seite hin noch in schiefer Weise (was hier zu

erörtern nicht der Ort ist), dennoch in ihrer hohen und wahrhaften Bestimmung aufgenommen. Ohnehin war früher schon *Winckelmann* durch die Anschauung der Ideale der Alten in einer Weise begeistert, durch welche er einen neuen Sinn für die Kunstbetrachtung aufgetan, sie den Gesichtspunkten gemeiner Zwecke und bloßer Naturnachahmung entrissen und in den Kunstwerken und der Kunstgeschichte die Kunstidee zu finden mächtig aufgefordert hat. Denn Winckelmann ist als einer der Menschen anzusehen, welche im Felde der Kunst für den Geist ein neues Organ und ganz neue Betrachtungsweisen zu erschließen wußten. Doch auf die Theorie und wissenschaftliche Erkenntnis der Kunst hat seine Ansicht weniger Einfluß gehabt.

In der Nachbarschaft nun der Wiedererweckung der philosophischen Idee eigneten sich (um den Verlauf der weiteren Entwicklung kurz zu berühren) *August Wilhelm* und *Friedrich von Schlegel,* nach Neuem in der Sucht nach Auszeichnung und Auffallendem begierig, von der philosophischen Idee soviel an, als ihre sonst eben nicht philosophischen, sondern wesentlich *kritischen* Naturen aufzunehmen fähig waren. Denn auf den Ruf spekulativen Denkens kann keiner von beiden Anspruch machen. Sie aber waren es, die sich mit ihrem kritischen Talent in die Nähe des Standpunkts der Idee stellten und sich nun mit großer Parrhesie und Kühnheit der Neuerung, wenn auch mit dürftigen philosophischen Ingredienzien, in geistvoller Polemik gegen die bisherigen Ansichtsweisen wendeten und so in verschiedene Zweige der Kunst allerdings einen neuen Maßstab der Beurteilung und Gesichtspunkte einführten, welche höher als die angefeindeten waren. Da nun aber ihre Kritik nicht von der gründlich philosophischen Erkenntnis ihres Maßstabes begleitet wurde, so behielt dieser Maßstab etwas Unbestimmtes und Schwankendes, so daß sie bald zuviel, bald zuwenig taten. Wie sehr es ihnen deshalb auch als Verdienst anzurechnen ist, daß sie Veraltetes und von der Zeit Geringgeschätztes, wie die ältere italienische und niederländische

Malerei, die Nibelungen usf., mit Liebe wieder hervorzogen und erhoben und wenig Bekanntes, wie die indische Poesie und Mythologie, mit Eifer kennenzulernen und zu lehren suchten, so legten sie doch solchen Epochen einen zu hohen Wert bei; bald verfielen sie selbst darein, Mittelmäßiges, z. B. die Holbergschen Lustspiele, zu bewundern und nur relativ Wertvollem eine allgemeine Würde beizulegen oder sich gar mit Keckheit für eine schiefe Richtung und untergeordnete Standpunkte als für das Höchste enthusiasmiert zu zeigen.

3. Die Ironie

Aus dieser Richtung und besonders den Gesinnungen und Doktrinen Friedrich von Schlegels entwickelte sich ferner in mannigfacher Gestalt die sogenannte *Ironie*. Ihren tieferen Grund fand dieselbe, nach einer ihrer Seiten hin, in der *Fichteschen* Philosophie, insofern die Prinzipien dieser Philosophie auf die Kunst angewendet wurden. Friedrich von Schlegel wie Schelling gingen von dem Fichteschen Standpunkt aus, Schelling, um ihn durchaus zu überschreiten, Friedrich von Schlegel, um ihn eigentümlich auszubilden und sich ihm zu entreißen. Was nun den näheren Zusammenhang Fichtescher Sätze mit der einen Richtung der Ironie angeht, so brauchen wir in dieser Beziehung nur den folgenden Punkt herauszuheben, daß Fichte zum absoluten Prinzip alles Wissens, aller Vernunft und Erkenntnis das Ich feststellt, und zwar das durchaus abstrakt und formell bleibende Ich. Dies Ich ist nun dadurch zweitens schlechthin in sich einfach, und einerseits [ist] jede Besonderheit, Bestimmtheit, jeder Inhalt in demselben negiert – denn alle Sache geht in diese abstrakte Freiheit und Einheit unter –, andererseits ist jeder Inhalt, der dem Ich gelten soll, nur als durch das Ich gesetzt und anerkannt. Was ist, ist nur durch das Ich, und was durch mich ist, kann ich ebensosehr auch wieder vernichten.
Wenn nun bei diesen ganz leeren Formen, welche aus der

Absolutheit des abstrakten Ich ihren Ursprung nehmen, stehengeblieben wird, so ist nichts *an und für sich* und in sich selbst wertvoll betrachtet, sondern nur als durch die Subjektivität des Ich hervorgebracht. Dann aber kann auch das Ich Herr und Meister über alles bleiben, und in keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen gibt es etwas, das nicht durch Ich erst zu setzen wäre und deshalb von Ich ebensosehr könnte zunichte gemacht werden. Dadurch ist alles Anundfürsichseiende nur ein *Schein*, nicht seiner selbst wegen und durch sich selbst wahrhaft und wirklich, sondern ein bloßes *Scheinen* durch das Ich, in dessen Gewalt und Willkür es zu freiem Schalten bleibt. Das Geltenlassen und Aufheben steht rein im Belieben des in sich selbst als Ich schon absoluten Ich.

Das Ich nun drittens ist *lebendiges*, tätiges Individuum, und sein Leben besteht darin, seine Individualität für sich wie für andere zu machen, sich zu äußern und zur Erscheinung zu bringen. Denn jeder Mensch, indem er lebt, sucht sich zu realisieren und realisiert sich. In Rücksicht auf das Schöne und die Kunst nun erhält dies *den* Sinn, als Künstler zu leben und sein Leben *künstlerisch* zu gestalten. Als Künstler aber, diesem Prinzip gemäß, lebe ich, wenn all mein Handeln und Äußern überhaupt, insoweit es irgendeinen Inhalt betrifft, nur ein *Schein* für mich bleibt und eine Gestalt annimmt, die ganz in meiner Macht steht. Dann ist es mir weder mit diesem Inhalt noch seiner Äußerung und Verwirklichung überhaupt wahrhafter *Ernst*. Denn wahrhafter Ernst kommt nur durch ein substantielles Interesse, eine in sich selbst gehaltvolle Sache, Wahrheit, Sittlichkeit usf. herein, durch einen Inhalt, der mir als solcher schon als wesentlich gilt, so daß ich mir für mich selber nur wesentlich werde, insofern ich in solchen Gehalt mich versenkt habe und ihm in meinem ganzen Wissen und Handeln gemäß geworden bin. Auf dem Standpunkte, auf welchem das alles aus sich setzende und auflösende Ich der Künstler ist, dem

kein Inhalt das Bewußtsein als absolut und an und für sich, sondern als selbstgemachter zernichtbarer Schein erscheint, kann solcher Ernst keine Stätte finden, da nur dem Formalismus des Ich Gültigkeit zugeschrieben ist. – Für andere zwar kann meine Erscheinung, in welcher ich mich ihnen gebe, ein Ernst sein, indem sie mich so nehmen, als sei es mir in der Tat um die Sache zu tun, – aber sie sind damit nur getäuscht, pauvre bornierte Subjekte, ohne Organ und Fähigkeit, die Höhe meines Standpunktes zu erfassen und zu erreichen. Dadurch zeigt es sich mir, daß nicht jeder so frei (d. i. formell frei) ist, in allem, was dem Menschen sonst noch Wert, Würde und Heiligkeit hat, nur ein Produkt seiner eigenen Macht des Beliebens zu sehen, in welcher er dergleichen gelten, sich dadurch bestimmen und erfüllen lassen kann oder auch nicht. Und nun erfaßt sich diese Virtuosität eines ironisch-künstlerischen Lebens als eine *göttliche Genialität*, für welche alles und jedes nur ein wesenloses Geschöpf ist, an das der freie Schöpfer, der von allem sich los und ledig weiß, sich nicht bindet, indem er dasselbe vernichten wie schaffen kann. Wer auf solchem Standpunkte göttlicher Genialität steht, blickt dann vornehm auf alle übrigen Menschen nieder, die für beschränkt und platt erklärt sind, insofern ihnen Recht, Sittlichkeit usf. noch als fest, verpflichtend und wesentlich gelten. So gibt sich denn das Individuum, das so als Künstler lebt, wohl Verhältnisse zu anderen, es lebt mit Freunden, Geliebten usf., aber als Genie ist ihm dies Verhältnis zu seiner bestimmten Wirklichkeit, seinen besonderen Handlungen wie zum an und für sich Allgemeinen zugleich ein Nichtiges, und es verhält sich ironisch dagegen.

Dies ist die allgemeine Bedeutung der genialen göttlichen Ironie, als dieser Konzentration des Ich in sich, für welches alle Bande gebrochen sind und das nur in der Seligkeit des Selbstgenusses leben mag. Diese Ironie hat Herr Friedrich von Schlegel erfunden, und viele andere haben sie nachgeschwatzt oder schwatzen sie von neuem wieder nach.

Die nächste Form dieser Negativität der Ironie ist nun einerseits die *Eitelkeit* alles Sachlichen, Sittlichen und in sich Gehaltvollen, die Nichtigkeit alles Objektiven und an und für sich Geltenden. Bleibt das Ich auf diesem Standpunkte stehen, so erscheint ihm alles als nichtig und eitel, die eigene Subjektivität ausgenommen, die dadurch hohl und leer und die selber *eitle* wird. Umgekehrt aber kann sich auf der anderen Seite das Ich in diesem Selbstgenuß auch nicht befriedigt finden, sondern [muß] sich selber mangelhaft werden, so daß es nun den Durst nach Festem und Substantiellem, nach bestimmten und wesentlichen Interessen empfindet. Dadurch kommt dann das Unglück und der Widerspruch hervor, daß das Subjekt einerseits wohl in die Wahrheit hinein will und nach Objektivität Verlangen trägt, aber sich andererseits dieser Einsamkeit und Zurückgezogenheit in sich nicht zu entschlagen, dieser unbefriedigten abstrakten Innigkeit nicht zu entwinden vermag und nun von der Sehnsüchtigkeit befallen wird, die wir ebenfalls aus der Fichteschen Philosophie haben hervorgehen sehen. Die Befriedigungslosigkeit dieser Stille und Unkräftigkeit – die nicht handeln und nichts berühren mag, um nicht die innere Harmonie aufzugeben, und mit dem Verlangen nach Realität und Absolutem dennoch unwirklich und leer, wenn auch in sich rein bleibt – läßt die krankhafte Schönseelischkeit und Sehnsüchtigkeit entstehen. Denn eine wahrhaft schöne Seele handelt und ist wirklich. Jenes Sehnen aber ist nur das Gefühl der Nichtigkeit des leeren eitlen Subjekts, dem es an Kraft gebricht, dieser Eitelkeit entrinnen und mit substantiellem Inhalt sich erfüllen zu können.

Insofern nun aber die Ironie ist zur Kunstform gemacht worden, blieb sie nicht dabei stehen, nur das eigene Leben und die besondere Individualität des ironischen Subjekts künstlerisch herauszugestalten, sondern außer dem Kunstwerk der eigenen Handlungen usf. sollte der Künstler auch äußere Kunstwerke als Produkte der Phantasie zustande bringen. Das Prinzip dieser Produktionen, die nur in der

Poesie vornehmlich hervorgehen können, ist nun wiederum die Darstellung des Göttlichen als des Ironischen. Das Ironische aber als die geniale Individualität liegt in dem Sichvernichten des Herrlichen, Großen, Vortrefflichen, und so werden auch die objektiven Kunstgestalten nur das Prinzip der sich absoluten Subjektivität darzustellen haben, indem sie, was dem Menschen Wert und Würde hat, als Nichtiges in seinem Sichvernichten zeigen. Darin liegt denn, daß es nicht nur nicht ernst sei mit dem Rechten, Sittlichen, Wahrhaften, sondern daß an dem Hohen und Besten nichts ist, indem es sich in seiner Erscheinung in Individuen, Charakteren, Handlungen selbst widerlegt und vernichtet und so die Ironie über sich selbst ist. Diese Form, abstrakt genommen, streift nahe an das Prinzip des Komischen heran, doch muß das Komische in dieser Verwandtschaft wesentlich von dem Ironischen unterschieden werden. Denn das Komische muß darauf beschränkt sein, daß alles, was sich vernichtet, ein an sich selbst Nichtiges, eine falsche und widersprechende Erscheinung, eine Grille z. B., ein Eigensinn, eine besondere Kaprice gegen eine mächtige Leidenschaft oder auch ein vermeintlich haltbarer Grundsatz und feste Maxime sei. Ganz etwas anderes aber ist es, wenn nun in der Tat Sittliches und Wahrhaftes, ein in sich substantieller Inhalt überhaupt, in einem Individuum und durch dasselbe sich als Nichtiges dartut. Dann ist solch Individuum in seinem Charakter nichtig und verächtlich, und auch die Schwäche und Charakterlosigkeit ist zur Darstellung gebracht. Es kommt deshalb bei diesem Unterschiede des Ironischen und Komischen wesentlich auf den *Gehalt* dessen an, was zerstört wird. Das aber sind schlechte, untaugliche Subjekte, die nicht bei ihrem festen und gewichtigen Zwecke bleiben können, sondern ihn wieder aufgeben und in sich zerstören lassen. Solche Ironie der Charakterlosigkeit liebt die Ironie. Denn zum wahren Charakter gehört einerseits ein wesentlicher Gehalt der Zwecke, andererseits das Festhalten solchen Zwecks, so daß der Individualität ihr ganzes Dasein verloren wäre, wenn

sie davon ablassen und ihn aufgeben müßte. Diese Festigkeit und Substantialität macht den Grundton des Charakters aus. Cato kann nur als Römer und Republikaner leben. Wird nun aber die Ironie zum Grundton der Darstellung genommen, so ist dadurch das Allerunkünstlerischste für das wahre Prinzip des Kunstwerks genommen. Denn teils kommen platte Figuren herein, teils gehalt- und haltungslose, indem das Substantielle sich in ihnen als das Nichtige erweist, teils treten endlich noch jene Sehnsüchtigkeiten und unaufgelösten Widersprüche des Gemüts hinzu. Solche Darstellungen können kein wahrhaftes Interesse erwecken. Deshalb denn auch von seiten der Ironie die steten Klagen über Mangel an tiefem Sinn, Kunstansicht und Genie im Publikum, das diese Höhe der Ironie nicht verstehe; d. h. dem Publikum gefalle diese Gemeinheit und das zum Teil Läppische, zum Teil Charakterlose nicht. Und es ist gut, daß diese gehaltlosen, sehnsüchtigen Naturen nicht gefallen; es ist ein Trost, daß diese Unredlichkeit und Heuchelei nicht zusagt und den Menschen dagegen ebensosehr nach vollen und wahrhaften Interessen verlangt als nach Charakteren, die ihrem gewichtigen Gehalte treu verbleiben.

Als geschichtliche Bemerkung wäre noch beizufügen, daß vornehmlich *Solger* und *Ludwig Tieck* die Ironie als höchstes Prinzip der Kunst aufgenommen haben.

Von *Solger*[13], wie er es verdient, ausführlich zu sprechen ist hier der Ort nicht, und ich muß mich mit wenigen Andeutungen begnügen. Solger war nicht wie die übrigen mit oberflächlicher philosophischer Bildung zufrieden, sondern sein echt spekulatives innerstes Bedürfnis drängte ihn, in die Tiefe der philosophischen Idee hinabzusteigen. Hier kam er auf das dialektische Moment der Idee, auf den Punkt, den ich »unendliche absolute Negativität« nenne, auf die Tätigkeit der Idee, sich als das Unendliche und Allgemeine zu

13 Karl Wilhelm Ferdinand Solger, 1780–1819; *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 2 Bde., Berlin 1815

negieren zur Endlichkeit und Besonderheit und diese Negation ebensosehr wieder aufzuheben und somit das Allgemeine und Unendliche im Endlichen und Besonderen wiederherzustellen. An dieser Negativität hielt Solger fest, und allerdings ist sie ein *Moment* in der spekulativen Idee, doch, als diese bloße dialektische Unruhe und Auflösung des Unendlichen wie des Endlichen gefaßt, auch *nur ein Moment*, nicht aber, wie Solger es will, die *ganze Idee*. Solgers Leben ist leider zu frühe abgebrochen, als daß er hätte zur konkreten Ausführung der philosophischen Idee kommen können. So ist er bei dieser Seite der Negativität, die mit dem ironischen Auflösen des Bestimmten wie des in sich Substantiellen Verwandtschaft hat und in welcher er auch das Prinzip der Kunsttätigkeit erblickte, stehengeblieben. Doch in der Wirklichkeit seines Lebens war er bei der Festigkeit, dem Ernst und der Tüchtigkeit seines Charakters weder selber in der oben geschilderten Weise ein ironischer Künstler, noch [war] sein tiefer Sinn für wahrhafte Kunstwerke, den das dauernde Studium der Kunst großgezogen hatte, in dieser Beziehung von ironischer Natur. Soviel zur Rechtfertigung Solgers, der es in Rücksicht auf Leben, Philosophie und Kunst verdient, von den bisher bezeichneten Aposteln der Ironie unterschieden zu werden.

Was *Ludwig Tieck* angeht, so stammt seine Bildung auch aus jener Periode her, deren Mittelpunkt eine Zeit hindurch Jena war. Tieck und andere von diesen vornehmen Leuten tun nun zwar ganz familiär mit solchen Ausdrücken, ohne jedoch zu sagen, was sie bedeuten. So fordert Tieck zwar stets Ironie; doch geht er nun selber an die Beurteilung großer Kunstwerke, so ist seine Anerkennung und Schilderung ihrer Größe freilich vortrefflich; wenn man aber glaubt, hier finde sich die beste Gelegenheit, zu zeigen, was die Ironie in solchem Werke wie z. B. *Romeo und Julia* sei, so ist man betrogen – von der Ironie kommt nichts mehr vor.

Nach den bisherigen Vorausschickungen ist es nun Zeit, an die Betrachtung unseres Gegenstandes selber heranzugehen. Die Einleitung aber, in welcher wir uns noch befinden, kann in dieser Beziehung nichts weiteres leisten, als daß sie eine Übersicht über den gesamten Verlauf unserer nachfolgenden wissenschaftlichen Betrachtungen für die Vorstellung hinzeichnet. Doch da wir von der Kunst als aus der absoluten Idee selber hervorgehend gesprochen, ja als ihren Zweck die sinnliche Darstellung des Absoluten selber angegeben haben, so werden wir bei dieser Übersicht schon so verfahren müssen, daß es sich im allgemeinen wenigstens zeigt, wie die besonderen Teile aus dem Begriffe des Kunstschönen überhaupt als Darstellung des Absoluten ihren Ursprung nehmen. Deshalb müssen wir auch von diesem Begriffe im allgemeinsten eine Vorstellung zu erwecken suchen.

Es ist bereits gesagt, daß der Inhalt der Kunst die Idee, ihre Form die sinnliche bildliche Gestaltung sei. Beide Seiten nun hat die Kunst zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln. Die *erste* Bestimmung, die hierin liegt, ist die Forderung, daß der Inhalt, der zur Kunstdarstellung kommen soll, in sich selbst dieser Darstellung sich fähig zeige. Denn sonst erhalten wir nur eine schlechte Verbindung, indem ein für sich der Bildlichkeit und äußeren Erscheinung ungefügiger Inhalt diese Form annehmen, ein für sich selbst prosaischer Stoff in der seiner Natur entgegengesetzten Form gerade die ihm angemessene Erscheinungsweise finden soll.

Die *zweite* Forderung, welche aus dieser ersten sich herleitet, erheischt von dem Inhalt der Kunst, daß er kein *Abstraktum* in sich selber sei, und zwar nicht nur im Sinne des Sinnlichen als des Konkreten, im Gegensatze alles Geistigen und Gedachten als des in sich Einfachen und Abstrakten. Denn alles Wahrhaftige des Geistes sowohl als der Natur ist in sich konkret und hat der Allgemeinheit unerachtet dennoch Subjektivität und Besonderheit in sich. Sagen wir z. B. von

Gott, er sei der einfach Eine, das höchste Wesen als solches, so haben wir damit nur eine tote Abstraktion des unvernünftigen Verstandes ausgesprochen. Solch ein Gott, wie er selbst nicht in seiner konkreten Wahrheit gefaßt ist, wird auch für die Kunst, besonders für die bildende, keinen Inhalt abgeben. Die Juden und Türken haben deshalb ihren Gott, der nicht einmal nur solche Verstandesabstraktion ist, nicht durch die Kunst in der positiven Weise darstellen können wie die Christen. Denn im Christentume ist Gott in seiner Wahrheit und deshalb als in sich durchaus konkret, als Person, als Subjekt und in näherer Bestimmtheit als Geist vorgestellt. Was er als Geist ist, expliziert sich für die religiöse Auffassung als Dreiheit der Personen, die für sich zugleich als Eine ist. Hier ist Wesenheit, Allgemeinheit und Besonderung sowie deren versöhnte Einheit, und solche Einheit erst ist das Konkrete. Wie nun ein Inhalt, um überhaupt wahr zu sein, so konkreter Art sein muß, fordert auch die Kunst die gleiche Konkretion, weil das nur abstrakt Allgemeine in sich selbst nicht die Bestimmung hat, zur Besonderung und Erscheinung und zur Einheit mit sich in derselben fortzuschreiten.

Soll nun einem wahrhaften und deshalb konkreten Inhalt eine sinnliche Form und Gestaltung entsprechen, so muß diese *drittens* gleichfalls ein individuelles in sich vollständig Konkretes und Einzelnes sein. Daß das Konkrete den beiden Seiten der Kunst, dem Inhalte wie der Darstellung, zukommt, ist gerade der Punkt, in welchem beide zusammenfallen und einander entsprechen können, wie die Naturgestalt des menschlichen Körpers z. B. solch ein sinnlich Konkretes ist, das den in sich konkreten Geist darzustellen und ihm sich gemäß zu zeigen vermag. Deshalb ist denn auch die Vorstellung zu entfernen, als ob es eine bloße Zufälligkeit sei, daß für solche wahre Gestalt eine wirkliche Erscheinung der Außenwelt genommen wird. Denn die Kunst ergreift diese Form weder, weil sich dieselbe so vorfindet, noch weil es keine andere gibt, sondern in dem kon-

kreten Inhalte liegt selber das Moment auch äußerer und wirklicher, ja selbst sinnlicher Erscheinung. Dafür ist denn aber dieses sinnlich Konkrete, in welchem ein seinem Wesen nach geistiger Gehalt sich ausprägt, auch wesentlich für das Innere; das Äußerliche der Gestalt, wodurch der Inhalt anschaubar und vorstellbar wird, hat den Zweck, nur für unser Gemüt und Geist dazusein. Aus diesem Grund allein sind Inhalt und Kunstgestalt ineinandergebildet. Das *nur* sinnlich Konkrete, die äußere Natur als solche, hat diesen Zweck nicht zu ihrem einzigen Ursprung. Das bunte, farbenreiche Gefieder der Vögel glänzt auch ungesehen, ihr Gesang verklingt ungehört; die Fackeldistel, die nur eine Nacht blüht, verwelkt, ohne bewundert zu werden, in den Wildnissen der südlichen Wälder, und diese Wälder, Verschlingungen selber der schönsten und üppigsten Vegetationen, mit den wohlriechendsten, gewürzreichsten Düften, verderben und verfallen ebenso ungenossen. Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister.

Obschon die Kunstversinnlichung in dieser Beziehung nicht zufällig ist, so ist sie doch umgekehrt auch nicht die höchste Weise, das geistig Konkrete zu fassen. Die höhere Form, der Darstellung durch das sinnlich Konkrete gegenüber, ist das Denken, das zwar in relativem Sinne abstrakt, aber nicht einseitiges, sondern konkretes Denken sein muß, um wahrhaftig und vernünftig zu sein. Der Unterschied, inwieweit ein bestimmter Inhalt die sinnliche Kunstdarstellung zu seiner gemäßen Form hat oder seiner Natur nach wesentlich eine höhere, geistigere fordert, zeigt sich sogleich z. B. in der Vergleichung der griechischen Götter mit Gott, wie ihn die christliche Vorstellung auffaßt. Der griechische Gott ist nicht abstrakt, sondern individuell und steht der Naturgestalt zunächst; der christliche ist zwar auch konkrete Persönlichkeit, aber als *reine* Geistigkeit, und soll als *Geist* und im Geist gewußt werden. Sein Element des Daseins ist dadurch

wesentlich das innere Wissen und nicht die äußere Naturgestalt, durch die er nur unvollkommen, nicht aber der ganzen Tiefe seines Begriffs nach, darstellbar sein wird.

Indem nun aber die Kunst die Aufgabe hat, die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt und nicht in Form des Denkens und der reinen Geistigkeit überhaupt darzustellen und dieses Darstellen seinen Wert und Würdigkeit in dem Entsprechen und der Einheit beider Seiten der Idee und ihrer Gestalt hat, so wird die Höhe und Vortrefflichkeit der Kunst in der ihrem Begriff gemäßen Realität von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit abhängen, zu welcher Idee und Gestalt ineinandergearbeitet erscheinen.

In diesem Punkte der höheren Wahrheit als der Geistigkeit, welche sich die dem Begriff des Geistes gemäße Gestaltung errungen hat, liegt der Einteilungsgrund für die Wissenschaft der Kunst. Denn der Geist, ehe er zum wahren Begriffe seines absoluten Wesens gelangt, hat einen in diesem Begriffe selbst begründeten Verlauf von Stufen durchzugehen, und diesem Verlaufe des Inhalts, den er sich gibt, entspricht ein unmittelbar damit zusammenhängender Verlauf von Gestaltungen der Kunst, in deren Form der Geist als künstlerischer sich das Bewußtsein von sich selber gibt.

Dieser Verlauf innerhalb des Kunstgeistes hat selber wieder seiner eigenen Natur nach zwei Seiten. *Erstens* nämlich ist diese Entwicklung selbst eine *geistige* und *allgemeine*, indem die Stufenfolge bestimmter *Weltanschauungen* als des bestimmten, aber umfassenden Bewußtseins des Natürlichen, Menschlichen und Göttlichen sich künstlerisch gestaltet; *zweitens* hat diese innere Kunstentwicklung sich unmittelbare Existenz und sinnliches Dasein zu geben, und die bestimmten Weisen des sinnlichen Kunstdaseins sind selbst eine Totalität notwendiger Unterschiede der Kunst – die *besonderen Künste*. Die Kunstgestaltung und ihre Unterschiede sind zwar einerseits als geistige allgemeinerer Art und nicht an *ein* Material gebunden, und das sinnliche Dasein ist selbst mannigfach unterschieden; indem es aber an

sich wie der Geist den Begriff zu seiner inneren Seele hat, so erhält dadurch andererseits ein bestimmtes sinnliches Material ein näheres Verhältnis und geheimes Zusammenstimmen mit den geistigen Unterschieden und Formen der Kunstgestaltung.
Vollständig jedoch teilt sich unsere Wissenschaft in drei Hauptglieder.
Erstens erhalten wir einen *allgemeinen* Teil. Er hat die allgemeine Idee des Kunstschönen als des *Ideals* sowie das nähere Verhältnis desselben zur Natur auf der einen, zur subjektiven Kunstproduktion auf der anderen Seite zu seinem Inhalt und Gegenstande.
Zweitens entwickelt sich aus dem Begriffe des Kunstschönen ein *besonderer* Teil, insofern sich die wesentlichen Unterschiede, welche dieser Begriff in sich enthält, zu einem Stufengange besonderer Gestaltungsformen entfalten.
Drittens ergibt sich ein *letzter* Teil, welcher die Vereinzelung des Kunstschönen zu betrachten hat, indem die Kunst zur sinnlichen Realisation ihrer Gebilde fortschreitet und zu einem System der einzelnen Künste und deren Gattungen und Arten sich abrundet.

I. Was zunächst den ersten und zweiten Teil angeht, so ist, um das Nachfolgende verständlich zu machen, sogleich wieder daran zu erinnern, daß die Idee als das Kunstschöne nicht die Idee als solche ist, wie sie eine metaphysische Logik als das Absolute aufzufassen hat, sondern die Idee, insofern sie zur Wirklichkeit fortgestaltet und mit dieser Wirklichkeit in unmittelbar entsprechende Einheit getreten ist. Denn die *Idee als solche* ist zwar das an und für sich Wahre selbst, aber das Wahre erst seiner noch nicht objektivierten Allgemeinheit nach; die *Idee* als das *Kunstschöne* aber ist die Idee mit der näheren Bestimmung, wesentlich individuelle Wirklichkeit zu sein sowie eine individuelle Gestaltung der Wirklichkeit mit der Bestimmung, in sich wesentlich die Idee erscheinen zu lassen. Hiernach ist schon die Forderung

ausgesprochen, daß die Idee und ihre Gestaltung als konkrete Wirklichkeit einander vollendet adäquat gemacht seien. So gefaßt, ist die Idee als ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit das *Ideal*. Die Aufgabe solchen Entsprechens nun könnte zunächst ganz formell in dem Sinne verstanden werden, daß die Idee *diese* oder *jene* Idee sein dürfte, wenn nur die wirkliche Gestalt, gleichgültig welche, gerade diese bestimmte Idee darstellte. Die geforderte *Wahrheit* des Ideals ist dann aber mit der bloßen *Richtigkeit* verwechselt, welche darin besteht, daß irgendeine Bedeutung auf gehörige Weise ausgedrückt und ihr Sinn deshalb in der Gestalt unmittelbar wiederzufinden sei. In diesem Sinne ist das Ideal nicht zu nehmen. Denn irgendein Inhalt kann dem Maßstabe seines Wesens nach ganz adäquat zur Darstellung kommen, ohne auf die Kunstschönheit des Ideals Anspruch machen zu dürfen. Ja, im Vergleich mit idealer Schönheit wird die Darstellung sogar mangelhaft erscheinen. In dieser Beziehung ist im voraus zu bemerken, was erst später erwiesen werden kann, daß die Mangelhaftigkeit des Kunstwerks nicht nur etwa stets als subjektive Ungeschicklichkeit anzusehen ist, sondern daß die *Mangelhaftigkeit der Form* auch von der *Mangelhaftigkeit des Inhalts* herrührt. Wie z. B. die Chinesen, Inder, Ägypter bei ihren Kunstgestalten, Götterbildern und Götzen formlos oder von schlechter, unwahrer Bestimmtheit der Form blieben und der wahren Schönheit sich nicht bemächtigen konnten, weil ihre mythologischen Vorstellungen, der Inhalt und Gedanke ihrer Kunstwerke noch in sich unbestimmt oder von schlechter Bestimmtheit, nicht aber der in sich selbst absolute Inhalt waren. Je vortrefflicher in diesem Sinne die Kunstwerke werden, von desto tieferer innerer Wahrheit ist auch ihr Inhalt und Gedanke. Und dabei ist dann nicht nur etwa an die größere oder geringere Geschicklichkeit zu denken, mit welcher die Naturgestalten, wie sie in der äußeren Wirklichkeit vorhanden sind, aufgefaßt und nachgebildet werden. Denn auf gewissen Stufen des Kunstbewußtseins und der

Darstellung ist das Verlassen und Verzerren der Naturgebilde nicht unabsichtliche technische Übungslosigkeit und Ungeschicklichkeit, sondern absichtliches Verändern, welches vom Inhalt, der im Bewußtsein ist, ausgeht und von demselben gefordert wird. So gibt es von dieser Seite her unvollkommene Kunst, die in technischer und sonstiger Hinsicht in *ihrer bestimmten* Sphäre ganz vollendet sein kann, doch dem Begriff der Kunst selbst und dem Ideal gegenüber als mangelhaft erscheint. Nur in der höchsten Kunst ist die Idee und Darstellung in dem Sinne einander wahrhaft entsprechend, daß die Gestalt der Idee in sich selbst die an und für sich wahre Gestalt ist, weil der Inhalt der Idee, welchen sie ausdrückt, selber der wahrhaftige ist. Dazu gehört, wie schon angedeutet worden, daß die Idee in sich und durch sich selbst als konkrete Totalität bestimmt sei und dadurch an sich selbst das Prinzip und Maß ihrer Besonderung und Bestimmtheit der Erscheinung habe. Die christliche Phantasie z. B. wird Gott nur in menschlicher Gestalt und deren *geistigem* Ausdruck darstellen können, weil Gott selber hier vollständig in sich als *Geist* gewußt ist. Die Bestimmtheit ist gleichsam die Brücke zur Erscheinung. Wo diese Bestimmtheit nicht Totalität ist, die aus der Idee selbst herfließt, wo die Idee nicht als die sich selbst bestimmende und besondernde vorgestellt ist, bleibt sie abstrakt und hat die Bestimmtheit und somit das Prinzip für die besondere, ihr allein gemäße Erscheinungsweise nicht in sich selbst, sondern außerhalb ihrer. Deshalb hat denn die noch abstrakte Idee auch die Gestalt noch als nicht durch sie gesetzte, äußerliche. Die in sich konkrete Idee dagegen trägt das Prinzip ihrer Erscheinungsweise in sich selbst und ist dadurch ihr eigenes freies Gestalten. So bringt erst die wahrhaft konkrete Idee die wahre Gestalt hervor, und dieses Entsprechen beider ist das Ideal.

II. Weil nun aber die Idee in dieser Weise konkrete Einheit ist, so kann diese Einheit erst durch die Auseinanderbreitung und Wiedervermittlung der Besonderheiten der Idee ins

Kunstbewußtsein treten, und durch diese Entwicklung erhält die Kunstschönheit eine *Totalität besonderer Stufen und Formen.* Nachdem wir also das Kunstschöne an und für sich betrachtet haben, müssen wir sehen, wie das ganze Schöne sich in seine besonderen Bestimmungen zersetzt. Dies gibt, als den *zweiten Teil, die Lehre von den Kunstformen.* Ihren Ursprung finden diese Formen in der unterschiedenen Art, die Idee als Inhalt zu erfassen, wodurch eine Unterschiedenheit der Gestaltung, in welcher sie erscheint, bedingt ist. Die Kunstformen sind deshalb nichts als die verschiedenen Verhältnisse von Inhalt und Gestalt, Verhältnisse, welche aus der Idee selbst hervorgehen und dadurch den wahren Einteilungsgrund dieser Sphäre geben. Denn die Einteilung muß immer in *dem* Begriffe liegen, dessen Besonderung und Einteilung sie ist.

Wir haben hier *drei* Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestaltung zu betrachten.

1. Den *Anfang* nämlich *erstens* macht die Idee, insofern sie selbst noch in ihrer Unbestimmtheit und Unklarheit oder in schlechter, unwahrer Bestimmtheit zum Gehalt der Kunstgestalten gemacht wird. Als unbestimmt hat sie an sich selbst noch nicht diejenige Individualität, welche das Ideal erheischt; ihre Abstraktion und Einseitigkeit läßt die Gestalt äußerlich mangelhaft und zufällig. Die erste Kunstform ist deshalb mehr ein *bloßes Suchen* der Verbildlichung als ein Vermögen wahrhafter Darstellung. Die Idee hat die Form noch in sich selber nicht gefunden und bleibt somit nur das Ringen und Streben danach. Wir können diese Form im allgemeinen die *symbolische* Kunstform nennen. Die abstrakte Idee hat in dieser Form ihre Gestalt außerhalb ihrer in dem natürlichen sinnlichen Stoff, von welchem nun das Gestalten ausgeht und daran gebunden erscheint. Die Gegenstände der Naturanschauungen werden einerseits zunächst gelassen, wie sie sind, doch zugleich [wird] die substantielle Idee als ihre Bedeutung in sie hineingelegt, so daß sie nun dieselbe auszudrücken den Beruf erhalten und so interpretiert

werden sollen, als ob in ihnen die Idee selbst gegenwärtig wäre. Dazu gehört, daß die Gegenstände der Wirklichkeit in sich eine Seite haben, nach welcher hin sie eine allgemeine Bedeutung darzustellen imstande sind. Da aber ein vollständiges Entsprechen noch nicht möglich ist, so kann dies Beziehen nur eine *abstrakte Bestimmtheit* betreffen, wie wenn im Löwen z. B. die Stärke gemeint ist.

Bei dieser Abstraktion der Beziehung kommt andererseits ebenso die *Fremdheit* der Idee und der Naturerscheinungen ins Bewußtsein, und wenn sich nun auch die Idee, welche keine andere Wirklichkeit zu ihrem Ausdruck hat, in allen diesen Gestalten ergeht, in ihrer Unruhe und Maßlosigkeit in ihnen sich sucht, aber sie dennoch sich nicht adäquat findet, so steigert sie nun die Naturgestalten und Erscheinungen der Wirklichkeit selber ins Unbestimmte und Maßlose; sie taumelt in ihnen herum, sie braut und gärt in ihnen, tut ihnen Gewalt an, verzerrt und spreizt sie unnatürlich auf und versucht, durch Zerstreuung, Unermeßlichkeit und Pracht der Gebilde die Erscheinung zur Idee zu erheben. Denn die Idee ist hier noch das mehr oder weniger Unbestimmte, Ungestaltbare, die Naturgegenstände aber in ihrer Gestalt sind durchweg bestimmt.

Bei der Unangemessenheit beider gegeneinander wird das Verhältnis der Idee zur Gegenständlichkeit daher ein *negatives,* denn sie als Inneres ist selbst unzufrieden mit solcher Äußerlichkeit und setzt sich als deren innere allgemeine Substanz über alle diese ihr nicht entsprechende Gestaltenfülle *erhaben* fort. In dieser Erhabenheit wird dann freilich die Naturerscheinung und menschliche Gestalt und Begebenheit genommen und gelassen, wie sie ist, doch zugleich als unangemessen gegen ihre Bedeutung erkannt, welche sich weit über allen Weltinhalt hinaushebt.

Diese Seiten machen im allgemeinen den Charakter des ersten Kunstpantheismus des Morgenlandes aus, der einerseits auch in die schlechtesten Gegenstände die absolute Bedeutung hineinlegt, andererseits die Erscheinungen gewalt-

sam zum Ausdruck seiner Weltanschauung zwingt und dadurch bizarr, grotesk und geschmacklos wird oder die unendliche, aber abstrakte Freiheit der Substanz verachtend gegen alle Erscheinungen als nichtige und verschwindende kehrt. Dadurch kann die Bedeutung dem Ausdruck nicht vollendet eingebildet werden, und bei allem Streben und Versuchen bleibt die Unangemessenheit von Idee und Gestalt dennoch unüberwunden bestehen. – Dies wäre die erste Kunstform, die symbolische, mit ihrem Suchen, ihrer Gärung, Rätselhaftigkeit und Erhabenheit.

2. In der *zweiten* Kunstform nun, welche wir als die *klassische* bezeichnen wollen, ist der zwiefache Mangel der symbolischen getilgt. Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in *abstrakter* Bestimmtheit oder Unbestimmtheit ins Bewußtsein tritt und andererseits dadurch die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muß. Als Auflösung dieses gedoppelten Mangels ist die klassische Kunstform die freie adäquate Einbildung der Idee in die der Idee selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt, mit welcher sie deshalb in freien, vollendeten Einklang zu kommen vermag. Somit gibt erst die klassische Form die Produktion und Anschauung des vollendeten Ideals und stellt dasselbe als verwirklicht hin.

Die Angemessenheit jedoch von Begriff und Realität im Klassischen muß ebensowenig, als es beim Ideal der Fall sein durfte, in dem bloß *formellen* Sinne der Übereinstimmung eines Inhalts mit seiner äußeren Gestaltung genommen werden. Sonst wäre jedes Porträt der Natur, jede Gesichtsbildung, Gegend, Blume, Szene usf., die den Zweck und Inhalt der Darstellung ausmacht, durch solche Kongruenz von Inhalt und Form schon klassisch. Die Eigentümlichkeit des Inhalts besteht im Gegenteil im Klassischen darin, daß er selbst konkrete Idee ist und als solche das konkret Geistige; denn nur das Geistige ist das wahrhaft Innere. Für solchen Inhalt sodann ist unter dem Natürlichen dasjenige zu erfra-

gen, welches für sich selbst dem Geistigen an und für sich zukommt. Der *ursprüngliche* Begriff selber muß es sein, der die Gestalt für die konkrete Geistigkeit *erfunden* hat, so daß jetzt der *subjektive* Begriff – hier der Geist der Kunst – sie nur *gefunden* und als natürliches gestaltetes Dasein der freien individuellen Geistigkeit gemäß gemacht hat. Diese Gestalt, welche die Idee als geistige – und zwar die individuell bestimmte Geistigkeit – an sich selbst hat, wenn sie sich in zeitliche Erscheinung herausmachen soll, ist die *menschliche Gestalt*. Das Personifizieren und Vermenschlichen hat man zwar häufig als eine Degradation des Geistigen verleumdet; die Kunst aber, insofern sie das Geistige in sinnlicher Weise zur Anschauung zu bringen hat, muß zu dieser Vermenschlichung fortgehen, da der Geist nur in seinem Leibe in genügender Art sinnlich erscheint. Die Seelenwanderung ist in dieser Beziehung eine abstrakte Vorstellung, und die Physiologie müßte es zu einem ihrer Hauptsätze machen, daß die Lebendigkeit notwendig in ihrer Entwicklung zur Gestalt des Menschen fortzugehen habe als der einzig für den Geist angemessenen sinnlichen Erscheinung.

Der menschliche Körper in seinen Formen gilt nun aber in der klassischen Kunstform nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern nur als Dasein und Naturgestalt des Geistes und muß deshalb aller Bedürftigkeit des nur Sinnlichen und der zufälligen Endlichkeit des Erscheinens entnommen sein. Ist in dieser Weise die Gestalt gereinigt, um den ihr gemäßen Inhalt in sich auszudrücken, so muß auf der anderen Seite, wenn die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt vollendet sein soll, ebensosehr auch die Geistigkeit, welche den Inhalt ausmacht, von *der* Art sein, daß sie vollständig in der menschlichen Naturgestalt sich auszudrücken imstande ist, ohne über diesen Ausdruck im Sinnlichen und Leiblichen hinauszuragen. Dadurch ist der Geist hier zugleich als partikulärer bestimmt, als menschlicher, nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kundzugeben und auszudrücken fähig ist.

Dieser letzte Punkt wird wiederum der Mangel, an welchem die klassische Kunstform sich auflöst und den Übergang in eine höhere *dritte* fordert, nämlich in die *romantische*.

3. Die *romantische* Kunstform hebt die vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität wieder auf und setzt sich selbst, wenn auch auf höhere Weise, in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten zurück, der in der symbolischen Kunst unüberwunden geblieben war. Die klassische Kunstform nämlich hat das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag, und wenn an ihr etwas mangelhaft ist, so ist es nur die Kunst selber und die Beschränktheit der Kunstsphäre. Diese Beschränktheit ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in *sinnlich* konkreter Form zum Gegenstande macht und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als *Entsprechen* beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist *nicht* seinem *wahren Begriffe nach* zur Darstellung. Denn der Geist ist die unendliche Subjektivität der Idee, die als absolute Innerlichkeit sich nicht frei für sich herauszugestalten vermag, wenn sie im Leiblichen als in ihrem gemäßen Dasein ergossen bleiben soll. Aus diesem Prinzip heraus hebt die romantische Kunstform jene ungetrennte Einheit der klassischen wieder auf, weil sie einen Inhalt gewonnen hat, der über die klassische Kunstform und deren Ausdrucksweise hinausgeht. Dieser Inhalt – um an bekannte Vorstellungen zu erinnern – fällt mit dem zusammen, was das Christentum von Gott als Geist aussagt, im Unterschiede des griechischen Götterglaubens, welcher den wesentlichen und angemessensten Inhalt für die klassische Kunst ausmacht. In dieser ist der konkrete Inhalt *an sich* die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, eine Einheit, welche, eben weil sie nur *unmittelbar* und *an sich* ist, auch auf unmittelbare und *sinnliche* Weise zur adäquaten Manifestation kommt. Der griechische Gott ist für die unbefangene Anschauung und sinnliche

Vorstellung und deshalb seine Gestalt die leibliche des Menschen, der Kreis seiner Macht und seines Wesens ein individuell besonderer und dem Subjekt gegenüber eine Substanz und Macht, mit der das subjektive Innere nur an sich in Einheit ist, nicht aber diese Einheit als innerliches subjektives Wissen selber hat. Die höhere Stufe nun ist das *Wissen* dieser *an sich* seienden Einheit, wie die klassische Kunstform dieselbe zu ihrem im Leiblichen vollendet darstellbaren Gehalte hat. Dies Erheben aber des Ansich ins selbstbewußte Wissen bringt einen ungeheuren Unterschied hervor. Es ist der unendliche Unterschied, der z. B. den Menschen überhaupt vom Tiere trennt. Der Mensch ist Tier, doch selbst in seinen tierischen Funktionen bleibt er nicht als in einem Ansich stehen wie das Tier, sondern wird ihrer bewußt, erkennt sie und erhebt sie, wie z. B. den Prozeß der Verdauung, zu selbstbewußter Wissenschaft. Dadurch löst der Mensch die Schranke seiner ansichseienden Unmittelbarkeit auf, so daß er deshalb gerade, weil er *weiß*, daß er Tier ist, aufhört, Tier zu sein, und sich das Wissen seiner als Geist gibt. – Wird nun in solcher Weise das Ansich der vorigen Stufe, die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, aus einer *unmittelbaren* zu einer *bewußten* Einheit erhoben, so ist das *wahre* Element für die Realität dieses Inhalts nicht mehr das sinnliche unmittelbare Dasein des Geistigen, die leibliche menschliche Gestalt, sondern die *selbstbewußte Innerlichkeit*. Deshalb tritt nun das Christentum, weil es Gott *als Geist*, und nicht als individuellen, besonderen Geist, sondern als *absoluten*, im *Geist* und in der Wahrheit zur Vorstellung bringt, von der Sinnlichkeit des Vorstellens in die geistige Innerlichkeit zurück und macht diese und nicht das Leibliche zum Material und Dasein ihres Gehaltes. Ebenso ist die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur eine gewußte und nur durch das *geistige* Wissen und *im Geist* zu realisierende Einheit. Der neue, dadurch errungene Inhalt ist deswegen nicht an die sinnliche Darstellung, als entsprechende, gebunden, sondern befreit von

diesem unmittelbaren Dasein, welches negativ gesetzt, überwunden und in die geistige Einheit reflektiert werden muß. In dieser Weise ist die romantische Kunst das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber.

Wir können deshalb kurz dabei stehenbleiben, daß auf dieser dritten Stufe die *freie konkrete Geistigkeit,* die als *Geistigkeit* für das *geistige Innere* erscheinen soll, den Gegenstand ausmacht. Die Kunst, diesem Gegenstande gemäß, kann daher einerseits nicht für die sinnliche Anschauung arbeiten, sondern für die mit ihrem Gegenstande einfach als mit sich selbst zusammengehende Innerlichkeit, für die subjektive Innigkeit, das *Gemüt,* die Empfindung, welche als geistige zur Freiheit in sich selber hinstrebt und ihre Versöhnung nur im inneren Geiste sucht und hat. Diese *innere* Welt macht den Inhalt des Romantischen aus und wird deshalb als dieses Innere und im Schein dieser Innigkeit zur Darstellung gebracht werden müssen. Die Innerlichkeit feiert ihren Triumph über das Äußere und läßt im Äußeren selbst und an demselben diesen Sieg erscheinen, durch welchen das sinnlich Erscheinende zur Wertlosigkeit herniedersinkt.

Andererseits aber bedarf auch diese Form, wie alle Kunst, der Äußerlichkeit zu ihrem Ausdrucke. Indem nun die Geistigkeit sich in sich selbst aus dem Äußeren und der unmittelbaren Einheit mit demselben zurückgezogen hat, so wird die sinnliche Äußerlichkeit des Gestaltens eben deswegen wie im Symbolischen als unwesentliche, vorübergehende, und in gleicher Weise der subjektive endliche Geist und Wille bis zur Partikularität und Willkür der Individualität, des Charakters, Tuns usf., der Begebenheit, Verwicklung usf. aufgenommen und zur Darstellung gebracht. Die Seite des äußeren Daseins ist der Zufälligkeit überantwortet und den Abenteuern der Phantasie preisgegeben, deren Willkür ebenso das Vorhandene, *wie* es vorhanden ist, widerspiegeln als auch die Gestalten der Außenwelt durch-

einanderwürfeln und fratzenhaft verziehen kann. – Denn dies Äußere hat seinen Begriff und Bedeutung nicht mehr wie im Klassischen in sich und an sich selber, sondern im Gemüt, das seine Erscheinung, statt im Äußeren und dessen Form der Realität, in sich selber findet und dies Versöhntsein mit sich in allem Zufall, allem für sich sich gestaltenden Akzidentellen, allem Unglück und Schmerz, ja im Verbrechen selber zu bewahren oder wiederzugewinnen vermag.

Dadurch kommt die Gleichgültigkeit, Unangemessenheit und Trennung von Idee und Gestalt – wie im Symbolischen – von neuem hervor, doch mit dem wesentlichen *Unterschiede*, daß im Romantischen die Idee, deren Mangelhaftigkeit im Symbol die Mängel des Gestaltens herbeiführte, nun als Geist und Gemüt in sich *vollendet* zu erscheinen hat und aus dem Grunde dieser höheren Vollendung sich der entsprechenden Vereinigung mit dem Äußeren entzieht, indem sie ihre wahre Realität und Erscheinung nur in sich selber suchen und vollbringen kann.

Dies wäre im allgemeinen der Charakter der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform als der drei Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestalt im Gebiete der Kunst. Sie bestehen im Erstreben, Erreichen und Überschreiten des Ideals als der wahren Idee der Schönheit.

III. Was nun diesen beiden Teilen gegenüber den *dritten* angeht, so setzt derselbe den Begriff des Ideals und die allgemeinen Kunstformen voraus, indem er nur die Realisation derselben in bestimmtem sinnlichen Material ist. Wir haben es deshalb jetzt nicht mehr mit der inneren Entwicklung der Kunstschönheit ihren allgemeinen Grundbestimmungen nach zu tun, sondern zu betrachten, wie diese Bestimmungen ins Dasein treten, sich nach außen unterscheiden und jedes Moment im Begriffe der Schönheit selbständig für sich als *Kunstwerk*, nicht als nur *allgemeine Form* verwirklichen. Da es nun aber die eigenen, der Idee der Schönheit immanenten Unterschiede sind, welche die Kunst ins äußere Dasein hin-

übersetzt, so müssen sich in diesem dritten Teile für die Gliederung und Feststellung der *einzelnen Künste* die allgemeinen Kunstformen gleichfalls als Grundbestimmung zeigen, – oder die Arten der Kunst haben dieselben wesentlichen Unterschiede in sich, die wir als die allgemeinen Kunstformen kennenlernten. Die *äußere* Objektivität nun, in welche diese Formen sich durch ein sinnliches und deshalb *besonderes* Material hineinbegeben, läßt diese Formen zu bestimmten Weisen ihrer Realisation, den besonderen Künsten, selbständig *auseinanderfallen*, insofern jede Form ihren bestimmten Charakter auch in einem bestimmten äußeren Material und in dessen Darstellungsweise ihre adäquate Verwirklichung findet. Auf der anderen Seite aber greifen jene Kunstformen als die in ihrer Bestimmtheit *allgemeinen* Formen auch über die *besondere* Realisierung durch eine *bestimmte* Kunstart über und gewinnen durch die anderen Künste gleichfalls, wenn auch in untergeordneter Weise, ihr Dasein. Deshalb gehören die besonderen Künste einerseits spezifisch *einer* der allgemeinen Kunstformen an und bilden deren *gemäße* äußere Kunstwirklichkeit, andererseits stellen sie in ihrer Weise der äußeren Gestaltung die Totalität der Kunstformen dar.

Im allgemeinen also haben wir es in dem dritten Hauptteile mit dem Kunstschönen zu tun, wie es sich zu einer *Welt* verwirklichter Schönheit in den Künsten und deren Werken entfaltet. Der Inhalt dieser Welt ist das Schöne und das wahre Schöne, wie wir sahen, die gestaltete Geistigkeit, das Ideal, und näher der absolute Geist, die Wahrheit selber. Diese Region der künstlerisch für die Anschauung und Empfindung dargestellten göttlichen Wahrheit bildet den Mittelpunkt der ganzen Kunstwelt als die selbständige, freie, göttliche Gestalt, welche das Äußerliche der Form und des Materials sich vollständig angeeignet hat und nur als Manifestation ihrer selbst an sich trägt. Da sich das Schöne jedoch hier als *objektive* Wirklichkeit entwickelt und somit auch zur selbständigen Besonderheit der einzelnen Seiten und

Momente unterscheidet, so stellt nun dieses Zentrum seine Extreme als zu eigentümlicher Wirklichkeit realisiert sich gegenüber. Das *eine* dieser Extreme bildet dadurch die noch *geistlose Objektivität*, die bloße Naturumgebung des Gottes. Hier wird das Äußerliche als solches, das seinen geistigen Zweck und Inhalt nicht in sich selbst, sondern in einem Anderen hat, gestaltet.

Das andere Extrem hingegen ist das Göttliche, als Inneres, Gewußtes, als das vielfältig besonderte *subjektive* Dasein der Gottheit: die Wahrheit, wie sie im Sinn, Gemüt und Geist der einzelnen Subjekte wirksam und lebendig ist und nicht ergossen bleibt in seine Außengestalt, sondern ins subjektive einzelne Innere zurückkehrt. Dadurch ist das Göttliche als solches zugleich im Unterschiede von seiner reinen Manifestation als *Gottheit* und tritt damit selbst in die Partikularität, welche zu jedem einzelnen subjektiven Wissen, Fühlen, Schauen und Empfinden gehört. In dem analogen Gebiete der Religion, mit welcher die Kunst auf ihrer höchsten Stufe in unmittelbarem Zusammenhange steht, fassen wir denselben Unterschied in *der* Weise, daß für uns auf der einen Seite das irdische, natürliche Leben in seiner Endlichkeit steht, sodann aber zweitens das Bewußtsein sich *Gott* zum Gegenstande macht, bei welchem der Unterschied von Objektivität und Subjektivem fortfällt, bis wir endlich drittens von Gott als solchem zur Andacht der *Gemeinde* fortschreiten, als zu Gott, wie er im subjektiven Bewußtsein lebendig und präsent ist. Diese drei Hauptunterschiede treten auch in der Welt der Kunst in selbständiger Entwicklung hervor.

1. Die *erste* der besonderen Künste, mit welcher wir dieser Grundbestimmung nach zu beginnen haben, ist die schöne *Architektur*. Ihre Aufgabe besteht darin, die äußere unorganische Natur so zurechtzuarbeiten, daß dieselbe als kunstgemäße Außenwelt dem Geiste verwandt wird. Ihr Material ist selbst das Materielle in seiner unmittelbaren Äußerlichkeit als mechanische schwere Masse, und ihre Formen bleiben die

Formen der unorganischen Natur, nach den abstrakten Verstandesverhältnissen des Symmetrischen geordnet. Da in diesem Material und Formen das Ideal als konkrete Geistigkeit sich nicht realisieren läßt und die dargestellte Realität somit der Idee als Äußeres undurchdrungen oder nur zu abstrakter Beziehung gegenüberbleibt, so ist der Grundtypus der Baukunst die *symbolische* Kunstform. Denn die Architektur bahnt der adäquaten Wirklichkeit des Gottes erst den Weg und müht sich in seinem Dienst mit der objektiven Natur ab, um sie aus dem Gestrüppe der Endlichkeit und der Mißgestalt des Zufalls herauszuarbeiten. Dadurch ebnet sie den Platz für den Gott, formt seine äußere Umgebung und baut ihm seinen Tempel als den Raum für die innere Sammlung und Richtung auf die absoluten Gegenstände des Geistes. Sie läßt eine Umschließung emporsteigen für die Versammlung der Gesammelten, als Schutz gegen das Drohen des Sturms, gegen Regen, Ungewitter und wilde Tiere, und offenbart jenes Sichsammelnwollen, wenn zwar auf äußerliche, doch auf kunstgemäße Weise. Diese Bedeutung kann sie ihrem Material und dessen Formen mehr oder weniger einbilden, je bedeutender oder bedeutungsloser, je konkreter oder abstrakter, je tiefer in sich selbst hinabgestiegen oder je trüber und oberflächlicher die Bestimmtheit des Gehaltes ist, für den sie ihre Arbeit übernimmt. Ja, sie kann in dieser Beziehung selbst so weit gehen wollen, in ihren Formen und Material jenem Gehalt ein adäquates Kunstdasein zu verschaffen; dann aber hat sie schon ihr eigenes Gebiet überschritten und schwankt zu ihrer höheren Stufe, der Skulptur, hinüber. Denn ihre Schranke liegt eben darin, das Geistige als Inneres ihren äußeren Formen gegenüber zu behalten und somit auf das Seelenvolle nur als auf ein Anderes hinzuweisen.

2. So ist denn aber durch die Architektur die unorganische Außenwelt gereinigt, symmetrisch geordnet, dem Geiste verwandt gemacht, und der Tempel des Gottes, das Haus seiner Gemeinde, steht fertig da. In diesen Tempel *zweitens* tritt

sodann der Gott selber ein, indem der Blitz der Individualität in die träge Masse schlägt, sie durchdringt und die unendliche, nicht mehr bloß symmetrische Form des Geistes selber die Leiblichkeit konzentriert und gestaltet. Dies ist die Aufgabe der *Skulptur*. Insofern in ihr das geistige Innere, auf welches die Architektur nur hinzudeuten imstande ist, sich in die sinnliche Gestalt und deren äußeres Material hineinwohnt und beide Seiten sich in *der* Weise ineinanderbilden, daß keine überwiegt, erhält die Skulptur die *klassische Kunstform* zu ihrem Grundtypus. Deshalb bleibt dem Sinnlichen für sich kein Ausdruck mehr, welcher nicht der des Geistigen selber wäre, wie umgekehrt für die Skulptur kein geistiger Inhalt vollkommen darstellbar ist, der sich nicht durchaus in leiblicher Gestalt gemäß veranschaulichen läßt. Denn durch die Skulptur soll der Geist in seiner leiblichen Form in unmittelbarer Einheit still und selig dastehen und die Form durch den Inhalt geistiger Individualität verlebendigt werden. So wird das äußere sinnliche Material auch nicht mehr, weder nach seiner mechanischen Qualität allein, als schwere Masse, noch in Formen des Unorganischen, noch als gleichgültig gegen Färbung usf. verarbeitet, sondern in den idealen Formen der menschlichen Gestalt, und zwar in der Totalität der räumlichen Dimensionen. In dieser letzteren Beziehung nämlich müssen wir für die Skulptur festhalten, daß in ihr zuerst das Innere und Geistige in seiner ewigen Ruhe und wesentlichen Selbständigkeit zur Erscheinung kommt. Dieser Ruhe und Einheit mit sich entspricht nur dasjenige Äußere, welches selbst noch in dieser Einheit und Ruhe beharrt. Dies ist die Gestalt nach ihrer *abstrakten Räumlichkeit*. Der Geist, den die Skulptur darstellt, ist der in sich selbst gediegene, nicht in das Spiel der Zufälligkeiten und Leidenschaften mannigfaltig zersplitterte; sie läßt deshalb auch nicht das Äußerliche zu dieser Mannigfaltigkeit der Erscheinung los, sondern faßt daran nur diese eine Seite, die abstrakte Räumlichkeit in deren Totalität der Dimensionen auf.

3. Hat nun die Architektur den Tempel aufgeführt und die Hand der Skulptur die Bildsäule des Gottes hineingestellt, so steht diesem sinnlich gegenwärtigen Gott in den weiten Hallen seines Hauses *drittens* die *Gemeinde* gegenüber. Sie ist die geistige Reflexion in sich jenes sinnlichen Daseins, die beseelende Subjektivität und Innerlichkeit, mit welcher deshalb für den Kunstinhalt wie für das äußerlich darstellende Material die Partikularisation, Vereinzelung und deren Subjektivität das bestimmende Prinzip wird. Die gediegene Einheit in sich des Gottes in der Skulptur zerschlägt sich in die Vielheit vereinzelter Innerlichkeit, deren Einheit keine sinnliche, sondern schlechthin ideell ist. Und so erst ist Gott selber als dieses Herüber und Hinüber, als dieser Wechsel seiner Einheit in sich und Verwirklichung im subjektiven Wissen und dessen Besonderung, wie der Allgemeinheit und Vereinigung der Vielen, wahrhaft Geist – der Geist in seiner Gemeinde. In dieser ist Gott sowohl der Abstraktion unaufgeschlossener Identität mit sich als auch der unmittelbaren Versenkung in die Leiblichkeit, wie die Skulptur ihn darstellt, entnommen und in die Geistigkeit und das Wissen, in diesen Gegenschein erhoben, der wesentlich innerlich und als Subjektivität erscheint. Dadurch ist der höhere Inhalt jetzt das Geistige, und zwar als absolutes; aber durch jene Zersplitterung erscheint dasselbe zugleich als *besondere* Geistigkeit, partikuläres Gemüt; und da nicht die bedürfnislose Ruhe des Gottes in sich, sondern das Scheinen überhaupt, das Sein für Anderes, das Manifestieren sich als Hauptsache hervortut, so wird jetzt auch die mannigfaltigste Subjektivität in ihrer lebendigen Bewegung und Tätigkeit als menschliche Leidenschaft, Handlung und Begebnis, überhaupt das weite Bereich menschlichen Empfindens, Wollens und Unterlassens für sich selber Gegenstand der künstlerischen Darstellung. – Diesem Inhalt gemäß hat sich nun das sinnliche Element der Kunst gleichfalls an sich selbst partikularisiert und der subjektiven Innerlichkeit angemessen zu zeigen. Solches Material bietet die Farbe, der Ton und endlich der Ton als bloße

Bezeichnung für innere Anschauungen und Vorstellungen dar, und als die Realisationsweisen jenes Gehaltes durch dieses Material erhalten wir die Malerei, Musik und Poesie. Da hier der sinnliche Stoff an sich selbst besondert und überall ideell gesetzt erscheint, so entspricht er am meisten dem überhaupt geistigen Gehalt der Kunst, und der Zusammenhang von geistiger Bedeutung und sinnlichem Material gedeiht zu höherer Innigkeit, als dies in der Architektur und Skulptur möglich war. Doch ist dies eine innigere Einheit, welche ganz auf die subjektive Seite tritt und, insofern sich Form und Inhalt partikularisieren und ideell setzen müssen, nur auf Kosten der objektiven. Allgemeinheit des Gehaltes wie der Verschmelzung mit dem unmittelbar Sinnlichen zustande kommt.

Wie nun Form und Inhalt sich zur Idealität erheben, indem sie die symbolische Architektur und das klassische Ideal der Skulptur verlassen, so entnehmen diese Künste ihren Typus von der *romantischen* Kunstform, deren Gestaltungsweise sie am angemessensten auszuprägen geschickt sind. Eine Totalität von Künsten aber sind sie, weil das Romantische selbst die in sich konkreteste Form ist.

Die innere Gliederung dieser *dritten Sphäre* der einzelnen Künste ist folgendermaßen festzustellen.

a) Die *erste* Kunst, der Skulptur zunächst stehend, ist die *Malerei.* Sie gebraucht zum Material für ihren Inhalt und dessen Gestaltung die Sichtbarkeit als solche, insofern sich dieselbe zugleich an ihr selbst partikularisiert, d. h. sich zur Farbe fortbestimmt. Das Material der Architektur und Skulptur ist zwar gleichfalls sichtbar und gefärbt, aber es ist nicht wie in der Malerei das Sichtbarmachen als solches, wie das in sich einfache Licht, das an seinem Gegensatz, dem Dunkeln, sich spezifizierend und in Verein mit demselben zur Farbe wird. Diese so in sich subjektivierte und ideellgesetzte Sichtbarkeit bedarf weder des abstrakt mechanischen Massenunterschiedes der schweren Materialität wie in der Architektur noch der Totalität sinnlicher Räumlichkeit,

wie die Skulptur dieselbe – wenn auch konzentriert und in organischen Formen – beibehält; sondern die Sichtbarkeit und das Sichtbarmachen der Malerei hat ihre Unterschiede als ideellere, als die Besonderheit der Farben, und befreit die Kunst von der sinnlich-räumlichen Vollständigkeit des Materiellen, indem sie sich auf die Dimension der Fläche beschränkt.

Auf der anderen Seite gewinnt auch der Inhalt die weiteste Partikularisation. Was in der Menschenbrust als Empfindung, Vorstellung, Zweck Raum gewinnen mag, was sie zur Tat herauszugestalten befähigt ist, all dieses Vielfache kann den bunten Inhalt der Malerei ausmachen. Das ganze Reich der Besonderheit, vom höchsten Gehalt des Geistes bis herunter zum vereinzeltesten Naturgegenstande, erhält seine Stelle. Denn auch die endliche Natur in ihren besonderen Szenen und Erscheinungen kann hier auftreten, wenn nur irgendeine Anspielung auf ein Element des Geistes sie dem Gedanken und der Empfindung näher verschwistert.

b) Die *zweite* Kunst, durch welche das Romantische sich verwirklicht, ist der Malerei gegenüber die *Musik*. Ihr Material, obschon noch sinnlich, geht zu noch tieferer Subjektivität und Besonderung fort. Das Ideellsetzen des Sinnlichen durch die Musik ist nämlich darin zu suchen, daß sie das gleichgültige Auseinander des Raumes, dessen totalen Schein die Malerei noch bestehen läßt und absichtlich erheuchelt, nun gleichfalls aufhebt und in das individuelle Eins des Punktes idealisiert. Als diese Negativität aber ist der Punkt in sich konkret und tätiges Aufheben innerhalb der Materialität, als Bewegung und Erzittern des materiellen Körpers in sich selber in seinem Verhältnis zu sich selbst. Solche beginnende Idealität der Materie, die nicht mehr als räumlich, sondern als zeitliche Idealität erscheint, ist der Ton, das negativ gesetzte Sinnliche, dessen abstrakte Sichtbarkeit sich zur Hörbarkeit umgewandelt hat, indem der Ton das Ideelle gleichsam aus seiner Befangenheit im Materiellen loslöst. – Diese erste Innigkeit und Beseelung der Materie gibt das

Material für die selbst noch unbestimmte Innigkeit und Seele des Geistes ab und läßt in ihren Klängen das Gemüt mit der ganzen Skala seiner Empfindungen und Leidenschaften klingen und verklingen. In solcher Weise bildet die Musik, wie die Skulptur als das Zentrum zwischen Architektur und den Künsten der romantischen Subjektivität dasteht, den Mittelpunkt wiederum der romantischen Künste und macht den Durchgangspunkt zwischen der abstrakten räumlichen Sinnlichkeit der Malerei und der abstrakten Geistigkeit der Poesie. In sich selbst hat die Musik als Gegensatz der Empfindung und Innerlichkeit, gleich der Architektur, ein verständiges Verhältnis der Quantität sowie die Grundlage einer festen Gesetzmäßigkeit der Töne und deren Zusammenstellung zur Folge.

c) Was endlich die *dritte*, geistigste Darstellung der romantischen Kunstform anbetrifft, so haben wir dieselbe in der *Poesie* zu suchen. Ihre charakteristische Eigentümlichkeit liegt in der Macht, mit welcher sie das sinnliche Element, von dem schon Musik und Malerei die Kunst zu befreien begannen, dem Geiste und seinen Vorstellungen unterwirft. Denn der Ton, das letzte äußere Material der Poesie, ist in ihr nicht mehr die tönende Empfindung selber, sondern ein für sich bedeutungsloses *Zeichen*, und zwar der in sich konkret gewordenen Vorstellung, nicht aber nur der unbestimmten Empfindung und ihrer Nuancen und Gradationen. Der *Ton* wird dadurch zum *Wort* als in sich artikuliertem Laute, dessen Sinn es ist, Vorstellungen und Gedanken zu bezeichnen, indem der in sich negative Punkt, zu welchem die Musik sich fortbewegte, jetzt als der vollendet konkrete Punkt, als Punkt des Geistes, als das selbstbewußte Individuum hervortritt, das aus sich selbst heraus den unendlichen Raum der Vorstellung mit der Zeit des Tons verbindet. Doch ist dies sinnliche Element, das in der Musik noch unmittelbar eins mit der Innerlichkeit war, hier von dem Inhalte des Bewußtseins losgetrennt, während der Geist diesen Inhalt sich für sich und in sich selbst zur Vorstellung bestimmt, zu

deren Ausdruck er sich zwar des Tones, doch nur als eines für sich wert- und inhaltlosen Zeichens bedient. Der Ton kann demnach ebensogut auch bloßer Buchstabe sein, denn das Hörbare ist wie das Sichtbare zur bloßen Andeutung des Geistes herabgesunken. Dadurch ist das eigentliche Element poetischer Darstellung die poetische *Vorstellung* und geistige Veranschaulichung selber, und indem dies Element allen Kunstformen gemeinschaftlich ist, so zieht sich auch die Poesie durch alle hindurch und entwickelt sich selbständig in ihnen. Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht. Doch gerade auf dieser höchsten Stufe steigt nun die Kunst auch über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verläßt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt.

Dies wäre die gegliederte Totalität der besonderen Künste: die äußerliche Kunst der Architektur, die objektive der Skulptur und die subjektive Kunst der Malerei, Musik und Poesie. Man hat zwar noch vielfach andere Einteilungen versucht, denn das Kunstwerk bietet solch einen Reichtum von Seiten dar, daß man, wie es oft geschehen ist, bald diese, bald jene zum Einteilungsgrunde machen kann, – wie z. B. das sinnliche Material. Die Architektur ist dann die Kristallisation, die Skulptur die organische Figuration der Materie in ihrer sinnlich-räumlichen Totalität; die Malerei die gefärbte Fläche und Linie; während in der Musik der Raum überhaupt zu dem in sich erfüllten Punkt der Zeit übergeht; bis das äußere Material endlich in der Poesie ganz zur Wertlosigkeit herabgesetzt ist. Oder man hat diese Unterschiede auch nach ihrer ganz abstrakten Seite der Räumlichkeit und Zeitlichkeit gefaßt. Solche abstrakte Besonderheit aber des Kunstwerks wie das Material läßt sich zwar in seiner Eigen-

tümlichkeit konsequent verfolgen, doch als das letztlich Begründende nicht durchführen, da solche Seite selber aus einem höheren Prinzipe ihren Ursprung herleitet und sich deshalb demselben zu unterwerfen hat.

Als dies Höhere haben wir die Kunstformen des Symbolischen, Klassischen und Romantischen gesehen, welche die allgemeinen Momente der Idee der Schönheit selber sind.

Ihr Verhältnis zu den einzelnen Künsten in seiner konkreten Gestalt ist von der Art, daß die Künste das reale Dasein der Kunstformen ausmachen. Denn die *symbolische Kunst* erlangt ihre gemäßeste Wirklichkeit und größte Anwendung in der *Architektur*, wo sie ihrem vollständigen Begriff nach waltet und noch nicht zur unorganischen Natur gleichsam einer anderen Kunst herabgesetzt ist; für die *klassische Kunstform* dagegen ist die *Skulptur* die unbedingte Realität, während sie die Architektur nur als Umschließendes aufnimmt und Malerei und Musik noch nicht als absolute Formen für ihren Inhalt auszubilden vermag; die *romantische* Kunstform endlich bemächtigt sich des malerischen und musikalischen Ausdrucks in selbständiger und unbedingter Weise sowie gleichmäßig der poetischen Darstellung; die Poesie aber ist allen Formen des Schönen gemäß und dehnt sich über alle aus, weil ihr eigentliches Element die schöne Phantasie ist und Phantasie für jede Produktion der Schönheit, welcher Form sie auch angehören mag, notwendig ist.

Was nun also die besonderen Künste in vereinzelten Kunstwerken realisieren, sind dem Begriff nach nur die allgemeinen Formen der sich entfaltenden Idee der Schönheit, als deren äußere Verwirklichung das weite Pantheon der Kunst emporsteigt, dessen Bauherr und Werkmeister der sich selbst erfassende Geist des Schönen ist, das aber die Weltgeschichte erst in ihrer Entwicklung der Jahrtausende vollenden wird.

Erster Teil

DIE IDEE DES KUNSTSCHÖNEN ODER DAS IDEAL

Stellung der Kunst im Verhältnis zur endlichen Wirklichkeit und zur Religion und Philosophie

Indem wir aus der Einleitung in die wissenschaftliche Betrachtung unseres Gegenstandes hineintreten, ist es vorerst die allgemeine Stellung des Kunstschönen im Gebiete der Wirklichkeit überhaupt sowie der Ästhetik im Verhältnis zu anderen philosophischen Disziplinen, welche wir kurz zu bezeichnen haben, um den Punkt auszumachen, von welchem eine wahre Wissenschaft des Schönen ausgehen müsse.

Da könnte es zweckmäßig scheinen, zunächst von den verschiedenen Versuchen, das Schöne denkend zu fassen, eine Erzählung zu geben und diese Versuche zu zergliedern und zu beurteilen. Doch ist dies teils in der Einleitung bereits geschehen, teils kann es überhaupt einer wahrhaften Wissenschaftlichkeit nicht darauf ankommen, *nur* nachzusehen, was andere recht oder unrecht gemacht haben, oder von ihnen nur zu lernen. Eher schon ließe sich umgekehrt noch einmal darüber ein Wort vorausschicken, daß viele der Meinung sind, das Schöne ließe sich überhaupt, eben darum, weil es das Schöne sei, nicht in Begriffe fassen und bleibe daher für das Denken ein unbegreiflicher Gegenstand. Auf solche Behauptung ist an dieser Stelle kurz zu erwidern, daß, wenn auch heutigentags alles Wahre für unbegreiflich und nur die Endlichkeit der Erscheinung und die zeitliche Zufälligkeit für begreiflich ausgegeben wird, gerade das Wahre allein schlechthin *begreiflich* ist, weil es den absoluten *Begriff* und näher die Idee zu seiner Grundlage hat. Die Schönheit aber ist nur eine bestimmte Weise der Äußerung und Darstellung des Wahren und steht deshalb dem begreifenden Denken, wenn es wirklich mit der Macht des Begriffes ausgerüstet ist, durchaus nach allen Seiten hin offen. Freilich ist es in neuerer Zeit *keinem* Begriffe schlechter gegangen als dem Begriffe selber, dem *Begriffe* an und für sich, denn unter Begriff

pflegt man gewöhnlich eine abstrakte Bestimmtheit und Einseitigkeit des Vorstellens oder des verständigen Denkens zu verstehen, mit welcher natürlich weder die Totalität des Wahren noch die in sich konkrete Schönheit denkend kann zum Bewußtsein gebracht werden. Denn die Schönheit, wie bereits gesagt und später noch auszuführen ist, ist nicht solche Abstraktion des Verstandes, sondern der in sich selbst konkrete absolute Begriff und, bestimmter gefaßt, die absolute Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung.

Wenn wir, was die *absolute Idee* in ihrer wahrhaftigen Wirklichkeit sei, kurz bezeichnen wollen, so müssen wir sagen, sie sei *Geist*, und zwar nicht etwa der Geist in seiner endlichen Befangenheit und Beschränktheit, sondern der allgemeine unendliche und *absolute* Geist, der aus sich selber bestimmt, was wahrhaft das Wahre ist. Fragen wir nur unser gewöhnliches Bewußtsein, so drängt sich freilich vom Geist die Vorstellung auf, als ob er der Natur gegenüberstehe, der wir dann die gleiche Würde zuschreiben. Doch in diesem Nebeneinander und Bezogensein der Natur und des Geistes als gleich wesentlicher Gebiete ist der Geist nur in seiner Endlichkeit und Schranke, nicht in seiner Unendlichkeit und Wahrheit betrachtet. Dem absoluten Geiste nämlich steht die Natur weder als von gleichem Werte noch als Grenze gegenüber, sondern erhält die Stellung, durch ihn gesetzt zu sein, wodurch sie ein Produkt wird, dem die Macht einer Grenze und Schranke genommen ist. Zugleich ist der absolute Geist nur als absolute Tätigkeit und damit als absolute Unterscheidung seiner in sich selbst zu fassen. Dies Andere nun, als das er sich von sich unterscheidet, ist einerseits eben die Natur, und der Geist [ist] die Güte, diesem Anderen seiner selbst die ganze Fülle seines eigenen Wesens zu geben. Die Natur haben wir deshalb selber als die absolute Idee in sich tragend zu begreifen, aber sie ist die Idee in *der* Form, durch den absoluten Geist als das Andere des Geistes gesetzt zu sein. Wir nennen sie insofern ein Geschaffenes. Ihre Wahrheit aber ist deshalb das Setzende

selber, der Geist als die Idealität und Negativität, indem er sich zwar in sich besondert und negiert, aber diese Besonderung und Negation seiner als die *durch ihn gesetzte* ebenso aufhebt und, statt darin eine Grenze und Schranke zu haben, mit seinem Anderen sich in freier Allgemeinheit mit sich selbst zusammenschließt. Diese Idealität und unendliche Negativität macht den tiefen Begriff der *Subjektivität* des Geistes aus. Als Subjektivität nun aber ist der Geist zunächst nur erst *an sich* die Wahrheit der Natur, indem er seinen wahren Begriff noch nicht für sich selber gemacht hat. Die Natur steht ihm somit nicht als das *durch ihn gesetzte* Andere, in welchem er zu sich selber zurückkehrt, gegenüber, sondern als unüberwundenes, beschränkendes Anderssein, auf welches, als auf ein vorgefundenes Objekt, der Geist als das Subjektive in seiner Existenz des Wissens und Wollens bezogen bleibt und nur die andere Seite zur Natur zu bilden vermag. In diese Sphäre fällt die Endlichkeit des theoretischen sowohl als des praktischen Geistes, die Beschränktheit im Erkennen und das bloße Sollen im Realisieren des Guten. Auch hier wie in der Natur ist die Erscheinung ihrem wahrhaften Wesen ungleich, und wir erhalten noch den verwirrenden Anblick von Geschicklichkeiten, Leidenschaften, Zwecken, Ansichten und Talenten, die sich suchen und fliehen, für- und gegeneinander arbeiten und sich durchkreuzen, während sich bei ihrem Wollen und Bestreben, Meinen und Denken die mannigfaltigsten Gestalten des Zufalls fördernd oder störend einmischen. Dies ist der Standpunkt des nur endlichen, zeitlichen, widersprechenden und dadurch vergänglichen, unbefriedigten und unseligen Geistes. Denn die Befriedigungen, die diese Sphäre bietet, sind in der Gestalt ihrer Endlichkeit selbst immer noch beschränkt und verkümmert, relativ und vereinzelt. Der Blick, das Bewußtsein, Wollen und Denken erhebt sich deshalb über sie und sucht und findet seine wahre Allgemeinheit, Einheit und Befriedigung anderswo: im Unendlichen und Wahren. Diese Einheit und Befriedigung, zu welcher die treibende Vernünftigkeit

des Geistes den Stoff seiner Endlichkeit hinaufhebt, ist dann erst die wahre Enthüllung dessen, was die Erscheinungswelt ihrem Begriff nach ist. Der Geist erfaßt die Endlichkeit selber als das Negative seiner und erringt sich dadurch seine Unendlichkeit. Diese Wahrheit des endlichen Geistes ist der absolute Geist. – In dieser Form nun aber wird der Geist nur wirklich als absolute Negativität; er setzt in sich selber seine Endlichkeit und hebt sie auf. Dadurch macht er sich in seinem höchsten Gebiete für sich selbst zum Gegenstande seines Wissens und Wollens. Das Absolute selber wird *Objekt* des Geistes, indem der Geist auf die Stufe des *Bewußtseins* tritt und sich in sich als *Wissendes* und diesem gegenüber als absoluter *Gegenstand* des Wissens *unterscheidet*. Von dem früheren Standpunkte der Endlichkeit des Geistes aus ist der Geist, der von dem Absoluten als *gegenüberstehendem* unendlichen Objekte weiß, dadurch als das davon unterschiedene *Endliche* bestimmt. In der höheren spekulativen Betrachtung aber ist es der *absolute Geist selber*, der, um für sich das Wissen seiner selbst zu sein, sich *in sich* unterscheidet und dadurch die Endlichkeit des Geistes setzt, innerhalb welcher er sich absoluter Gegenstand des Wissens seiner selber wird. So ist er absoluter Geist in seiner Gemeinde, das als Geist und Wissen seiner wirkliche Absolute.

Dies ist der Punkt, bei welchem wir in der Philosophie der Kunst zu beginnen haben. Denn das Kunstschöne ist weder die *logische Idee*, der absolute Gedanke, wie er im reinen Elemente des Denkens sich entwickelt, noch ist es umgekehrt die *natürliche Idee*, sondern es gehört dem *geistigen* Gebiete an, ohne jedoch bei den Erkenntnissen und Taten des *endlichen* Geistes stehenzubleiben. Das Reich der schönen Kunst ist das Reich des *absoluten Geistes*. Daß dies der Fall sei, können wir hier nur andeuten; der wissenschaftliche *Beweis* fällt den vorangehenden philosophischen Disziplinen anheim; der Logik, deren Inhalt die absolute Idee als solche ist, der Naturphilosophie wie der Philosophie der endlichen Sphären des Geistes. Denn in diesen Wissenschaften hat sich

darzutun, wie die logische Idee ihrem eigenen Begriff nach sich ebensosehr in das Dasein der Natur umzusetzen als aus dieser Äußerlichkeit zum Geist und aus der Endlichkeit desselben wiederum zum Geist in seiner Ewigkeit und Wahrheit zu befreien hat.

Aus diesem Standpunkte, welcher der Kunst in ihrer höchsten, wahrhaften Würde gebührt, erhellt sogleich, daß sie mit Religion und Philosophie sich auf demselben Gebiete befindet. In allen Sphären des absoluten Geistes enthebt der Geist sich den beengenden Schranken seines Daseins, indem er sich aus den zufälligen Verhältnissen seiner Weltlichkeit und dem endlichen Gehalte seiner Zwecke und Interessen zu der Betrachtung und dem Vollbringen seines Anundfürsichseins erschließt.

Diese Stellung der Kunst im Gesamtgebiete des natürlichen und geistigen Lebens können wir zum näheren Verständnis konkreter in folgender Weise auffassen.

Überblicken wir den totalen Inhalt unseres Daseins, so finden wir schon in unserem gewöhnlichen Bewußtsein die größte Mannigfaltigkeit der Interessen und ihrer Befriedigung. Zunächst das weite System der physischen Bedürfnisse, für welche die großen Kreise der Gewerbe in ihrem breiten Betrieb und Zusammenhang, Handel, Schiffahrt und die technischen Künste arbeiten; höher hinauf die Welt des Rechts, der Gesetze, das Leben in der Familie, die Sonderung der Stände, das ganze umfassende Gebiet des Staats; sodann das Bedürfnis der Religion, das sich in jedem Gemüte findet und in dem kirchlichen Leben sein Genügen erhält; endlich die vielfach geschiedene und verschlungene Tätigkeit in der Wissenschaft, die Gesamtheit der Kenntnis und Erkenntnis, welche alles in sich faßt. Innerhalb dieser Kreise tut sich nun auch die Tätigkeit in der Kunst, das Interesse für die Schönheit und die geistige Befriedigung in deren Gebilden hervor. Da fragt es sich nun nach der inneren Notwendigkeit solch eines Bedürfnisses im Zusammenhange der übrigen Lebens- und Weltgebiete. Zunächst finden wir diese Sphären nur

überhaupt als vorhandene vor. Der wissenschaftlichen Forderung nach handelt es sich aber um die Einsicht in ihren wesentlichen inneren Zusammenhang und ihre wechselseitige Notwendigkeit. Denn sie stehen nicht etwa nur im Verhältnis des bloßen Nutzens zueinander, sondern vervollständigen sich, insofern in dem einen Kreise höhere Weisen der Tätigkeit liegen als in dem anderen; weshalb der untergeordnetere über sich selbst hinausdrängt und nun durch tiefere Befriedigung weitergreifender Interessen das ergänzt wird, was in einem früheren Gebiete keine Erledigung finden kann. Erst dies gibt die Notwendigkeit eines inneren Zusammenhanges.

Erinnern wir uns desjenigen, was wir schon über den Begriff des Schönen und der Kunst festgestellt haben, so fanden wir darin Gedoppeltes: *erstens* einen Inhalt, einen Zweck, eine Bedeutung, *sodann* den Ausdruck, die Erscheinung und Realität dieses Inhalts, und beide Seiten *drittens* so voneinander durchdrungen, daß das Äußere, Besondere ausschließlich als Darstellung des Inneren erscheint. Im Kunstwerk ist nichts vorhanden, als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt. Was wir den Inhalt, die Bedeutung nannten, ist das in sich Einfache, die Sache selbst auf ihre einfachsten, wenn auch umfassenden Bestimmungen zurückgebracht, im Unterschiede der Ausführung. So läßt z. B. sich der Inhalt eines Buches in ein paar Worten oder Sätzen anzeigen, und es darf nichts anderes im Buche vorkommen, als wovon im Inhalt das Allgemeine bereits angegeben ist. Dies Einfache, dies Thema gleichsam, das die Grundlage für die Ausführung bildet, ist das Abstrakte, die Ausführung dagegen erst das Konkrete.

Beide Seiten nun aber dieses Gegensatzes haben nicht die Bestimmung, gleichgültig und äußerlich nebeneinander zu bleiben – wie z. B. einer mathematischen Figur, Dreieck, Ellipse, als dem in sich einfachen Inhalt, in der äußeren Erscheinung die bestimmte Größe, Farbe usf. gleichgültig ist –, sondern die als *bloßer* Inhalt abstrakte Bedeutung hat

in sich selbst die Bestimmung, zur Ausführung zu kommen und sich dadurch konkret zu machen. Damit tritt wesentlich ein *Sollen* ein. Wie sehr auch ein Gehalt für sich selber gelten kann, so sind wir doch mit dieser abstrakten Geltung nicht zufrieden und verlangen nach Weiterem. Zunächst ist dies nur ein unbefriedigtes Bedürfnis und im Subjekt als etwas Ungenügendes, das sich aufzuheben und zur Befriedigung fortzuschreiten strebt. Wir können in diesem Sinne sagen, der Inhalt sei zunächst *subjektiv*, ein nur Inneres, dem gegenüber das Objektive steht, so daß nun die Forderung darauf hinausläuft, dies *Subjektive* zu *objektivieren*. Solch ein Gegensatz des Subjektiven und der gegenüberliegenden Objektivität, sowie das Sollen, ihn aufzuheben, ist eine schlechthin allgemeine Bestimmung, welche sich durch alles hindurchzieht. Schon unsere physische Lebendigkeit und mehr noch die Welt unserer geistigen Zwecke und Interessen beruht auf der Forderung, was zunächst nur subjektiv und innerlich da ist, durchzuführen durch die Objektivität und dann erst in diesem vollständigen Dasein sich befriedigt zu finden. Indem nun der Inhalt der Interessen und Zwecke zunächst nur in der einseitigen Form des Subjektiven vorhanden und die Einseitigkeit eine Schranke ist, erweist sich dieser Mangel zugleich als eine Unruhe, ein Schmerz, als etwas *Negatives*, das sich als Negatives aufzuheben hat und deshalb, dem empfundenen Mangel abzuhelfen, die gewußte, gedachte Schranke zu überschreiten treibt. Und zwar nicht in dem Sinne, daß dem Subjektiven überhaupt nur die andere Seite, das Objektive, abgehe, sondern in dem bestimmteren Zusammenhange, daß dies Fehlen im *Subjektiven* selbst und *für dasselbe* ein Mangel und eine Negation *in ihm selber* sei, welche es wieder zu negieren strebt. An sich selbst nämlich, seinem Begriffe nach, ist das Subjekt das *Totale*, nicht das Innere allein, sondern ebenso auch die Realisation dieses Inneren am Äußeren und in demselben. Existiert es nun einseitig *nur* in der einen Form, so gerät es dadurch gerade in den Widerspruch, dem Begriff nach das Ganze, seiner

Existenz nach aber nur die eine Seite zu sein. Erst durch das Aufheben solcher Negation in sich selbst wird sich daher das Leben affirmativ. Diesen Prozeß des Gegensatzes, Widerspruches und der Lösung des Widerspruches durchzumachen ist das höhere Vorrecht lebendiger Naturen; was von Hause aus *nur* affirmativ ist und bleibt, ist und bleibt ohne Leben. Das Leben geht zur Negation und deren Schmerz fort und ist erst durch die Tilgung des Gegensatzes und Widerspruches für sich selbst affirmativ. Bleibt es freilich beim bloßen Widerspruche, ohne ihn zu lösen, stehen, dann geht es an dem Widerspruch zugrunde.

Dies wären, in ihrer Abstraktion betrachtet, die Bestimmungen, deren wir an dieser Stelle bedürfen.

Den höchsten Inhalt nun, welchen das Subjektive in sich zu befassen vermag, können wir kurzweg die *Freiheit* nennen. Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes. Zunächst ihrer ganz formellen Seite nach besteht sie darin, daß das Subjekt in dem, was demselben gegenübersteht, nichts Fremdes, keine Grenze und Schranke hat, sondern sich selber darin findet. Schon dieser formellen Bestimmung nach ist dann alle Not und jedes Unglück verschwunden, das Subjekt mit der Welt ausgesöhnt, in ihr befriedigt und jeder Gegensatz und Widerspruch gelöst. Näher aber hat die Freiheit das Vernünftige überhaupt zu ihrem Gehalte: die Sittlichkeit z. B. im Handeln, die Wahrheit im Denken. Indem nun aber die Freiheit selbst zunächst nur subjektiv und nicht ausgeführt ist, steht dem Subjekt das Unfreie, das nur Objektive als die Naturnotwendigkeit gegenüber, und es entsteht sogleich die Forderung, diesen Gegensatz zur Versöhnung zu bringen. Auf der anderen Seite findet sich im Inneren und Subjektiven selbst ein ähnlicher Gegensatz. Zur Freiheit gehört einerseits das in sich selbst Allgemeine und Selbständige, die allgemeinen Gesetze des Rechts, des Guten, Wahren usf., auf der anderen Seite stellen sich die Triebe des Menschen, die Empfindungen, die Neigungen, Leidenschaften und alles, was das konkrete Herz des Menschen als einzelnen in

sich faßt. Auch dieser Gegensatz geht zum Kampfe, zum Widerspruche fort, und in diesem Streite entsteht dann alle Sehnsucht, der tiefste Schmerz, die Plage und Befriedigungslosigkeit überhaupt. Die Tiere leben in Frieden mit sich und den Dingen um sie her, doch die geistige Natur des Menschen treibt die Zweiheit und Zerrissenheit hervor, in deren Widerspruch er sich herumschlägt. Denn in dem Innern als solchem, in dem reinen Denken, in der Welt der Gesetze und deren Allgemeinheit kann der Mensch nicht aushalten, sondern bedarf auch des sinnlichen Daseins, des Gefühls, Herzens, Gemüts usf. Die Philosophie denkt den Gegensatz, der dadurch hereinkommt, wie er ist, seiner durchgreifenden Allgemeinheit nach und geht auch zur Aufhebung desselben in gleich *allgemeiner* Weise fort; der Mensch aber in der Unmittelbarkeit des Lebens dringt auf eine *unmittelbare* Befriedigung. Solche Befriedigung durch das Auflösen jenes Gegensatzes finden wir am nächsten im System der sinnlichen Bedürfnisse. Hunger, Durst, Müdigkeit, Essen, Trinken, Sattigkeit, Schlaf usf. sind in dieser Sphäre Beispiele solch eines Widerspruchs und seiner Lösung. Doch in diesem Naturgebiete des menschlichen Daseins ist der Inhalt der Befriedigungen endlicher und beschränkter Art; die Befriedigung ist nicht absolut und geht deshalb auch zu neuer Bedürftigkeit rastlos wieder fort; das Essen, die Sättigung, das Schlafen hilft nichts, der Hunger, die Müdigkeit fangen morgen von vorn wieder an. Weiter sodann im Elemente des Geistigen erstrebt der Mensch eine Befriedigung und Freiheit im Wissen und Wollen, in Kenntnissen und Handlungen. Der Unwissende ist unfrei, denn ihm gegenüber steht eine fremde Welt, ein Drüben und Draußen, von welchem er abhängt, ohne daß er diese fremde Welt für sich selber gemacht hätte und dadurch in ihr als in dem Seinigen bei sich selber wäre. Der Trieb der Wißbegierde, der Drang nach Kenntnis, von der untersten Stufe an bis zur höchsten Staffel philosophischer Einsicht hinauf, geht nur aus dem Streben hervor, jenes Verhältnis der Unfreiheit aufzuheben

und sich die Welt in der Vorstellung und im Denken zu eigen zu machen. In der umgekehrten Weise geht die Freiheit im Handeln darauf aus, daß die Vernunft des Willens Wirklichkeit erlange. Diese Vernunft verwirklicht der Wille im Staatsleben. Im wahrhaft vernünftig gegliederten Staat sind alle Gesetze und Einrichtungen nichts als eine Realisation der Freiheit nach deren wesentlichen Bestimmungen. Ist dies der Fall, so findet die einzelne Vernunft in diesen Institutionen nur die Wirklichkeit ihres eigenen Wesens und geht, wenn sie diesen Gesetzen gehorcht, nicht mit dem ihr Fremden, sondern nur mit ihrem Eigenen zusammen. Willkür heißt man zwar oft gleichfalls Freiheit; doch Willkür ist nur die unvernünftige Freiheit, das Wählen und Selbstbestimmen nicht aus der Vernunft des Willens, sondern aus zufälligen Trieben und deren Abhängigkeit von Sinnlichem und Äußerem.

Die physischen Bedürfnisse, das Wissen und Wollen des Menschen erhalten nun also in der Tat eine Befriedigung in der Welt und lösen den Gegensatz von Subjektivem und Objektivem, von innerer Freiheit und äußerlich vorhandener Notwendigkeit in freier Weise auf. Der Inhalt aber dieser Freiheit und Befriedigung bleibt dennoch *beschränkt*, und so behält auch die Freiheit und das Sichselbstgenügen eine Seite der *Endlichkeit*. Wo aber Endlichkeit ist, da bricht auch der Gegensatz und Widerspruch stets wieder von neuem durch, und die Befriedigung kommt über das Relative nicht hinaus. Im Recht und seiner Wirklichkeit z. B. ist zwar meine Vernünftigkeit, mein Wille und dessen Freiheit anerkannt, ich gelte als Person und werde als solche respektiert; ich habe Eigentum, und es soll mir zu eigen bleiben; kommt es in Gefahr, so verschafft mir das Gericht mein Recht. Diese Anerkennung aber und Freiheit betrifft nur immer wieder einzelne relative Seiten und deren einzelne Objekte: dies Haus, diese Summe Geldes, dies bestimmte Recht, Gesetz usf., diese einzelne Handlung und Wirklichkeit. Was das Bewußtsein darin vor sich hat, sind Einzelheiten, welche sich wohl zueinander verhalten und eine Gesamtheit der Bezie-

hungen ausmachen, aber in selbst nur relativen Kategorien und unter mannigfachen Bedingnissen, bei deren Herrschaft die Befriedigung ebensosehr momentan eintreten als auch ausbleiben kann. Nun bildet zwar weiter hinauf das Staatsleben als Ganzes eine in sich vollendete Totalität; Fürst, Regierung, Gerichte, Militär, Einrichtung der bürgerlichen Gesellschaft, Geselligkeit usf., die Rechte und Pflichten, die Zwecke und ihre Befriedigung, die vorgeschriebenen Handlungsweisen, die Leistungen, wodurch dies Ganze seine stete Wirklichkeit bewerkstelligt und behält — dieser gesamte Organismus ist in einem echten Staate rund, vollständig und ausgeführt in sich. Das *Prinzip* selbst aber, als dessen Wirklichkeit das Staatsleben da ist und worin der Mensch seine Befriedigung sucht, ist, wie mannigfaltig es auch in seiner inneren und äußeren Gliederung sich entfalten mag, dennoch ebensosehr wieder *einseitig* und abstrakt in sich selbst. Es ist nur die vernünftige Freiheit des *Willens,* welche darin sich expliziert; es ist nur der *Staat,* und wiederum nur dieser *einzelne* Staat, und dadurch selbst wieder eine *besondere* Sphäre des Daseins und deren vereinzelte Realität, in welcher die Freiheit wirklich wird. So fühlt der Mensch auch, daß die Rechte und Verpflichtungen in diesen Gebieten und ihrer weltlichen und selbst wieder endlichen Weise des Daseins nicht ausreichend sind; daß sie in ihrer Objektivität wie in Beziehung auf das Subjekt noch einer höheren Bewährung und Sanktionierung bedürfen.

Was der in dieser Beziehung von allen Seiten her in Endlichkeit verstrickte Mensch sucht, ist die Region einer höheren, substantielleren Wahrheit, in welcher alle Gegensätze und Widersprüche des Endlichen ihre letzte Lösung und die Freiheit ihre volle Befriedigung finden können. Dies ist die Region der Wahrheit an sich selbst, nicht des relativ Wahren. Die höchste Wahrheit, die Wahrheit als solche, ist die Auflösung des höchsten Gegensatzes und Widerspruchs. In ihr hat der Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, von Geist und Natur, von Wissen und Gegenstand, Gesetz und

Trieb, der Gegensatz und Widerspruch überhaupt, welche Form er auch annehmen möge, *als* Gegensatz und Widerspruch keine Geltung und Macht mehr. Durch sie erweist sich, daß weder die Freiheit für sich als subjektive, abgesondert von der Notwendigkeit, absolut ein Wahres sei, noch ebenso der Notwendigkeit, für sich isoliert, Wahrhaftigkeit dürfe zugeschrieben werden. Das gewöhnliche Bewußtsein dagegen kommt über diesen Gegensatz nicht hinaus und verzweifelt entweder in dem Widerspruch oder wirft ihn fort und hilft sich sonst auf andere Weise. Die Philosophie aber tritt mitten in die sich widersprechenden Bestimmungen hinein, erkennt sie ihrem Begriff nach, d. h. als in ihrer Einseitigkeit nicht absolut, sondern sich auflösend, und setzt sie in die Harmonie und Einheit, welche die Wahrheit ist. Diesen Begriff der Wahrheit zu fassen, ist die Aufgabe der Philosophie. Nun erkennt zwar die Philosophie den Begriff in allem und ist dadurch allein begreifendes, wahrhaftiges Denken, doch ein anderes ist der Begriff, die Wahrheit an sich und die ihr entsprechende oder nichtentsprechende Existenz. In der endlichen Wirklichkeit erscheinen die Bestimmungen, welche der Wahrheit zugehören, als ein Außereinander, als eine Trennung dessen, was seiner Wahrheit nach untrennbar ist. So ist das Lebendige z. B. Individuum, tritt aber als Subjekt ebensosehr in Gegensatz gegen eine umgebende unorganische Natur. Nun enthält der Begriff allerdings diese Seiten, doch als ausgesöhnte; die endliche Existenz aber treibt sie auseinander und ist dadurch eine dem Begriff und der Wahrheit ungemäße Realität. In dieser Weise ist der Begriff wohl überall; der Punkt jedoch, auf welchen es ankommt, besteht darin, ob der Begriff auch seiner Wahrheit nach in dieser Einheit wirklich wird, in welcher die besonderen Seiten und Gegensätze in keiner realen Selbständigkeit und Festigkeit gegeneinander verharren, sondern nur noch als ideelle, zu freiem Einklang versöhnte Momente gelten. Die Wirklichkeit dieser höchsten Einheit erst ist die Region der Wahrheit, Freiheit und Be-

friedigung. Wir können das Leben in dieser Sphäre, diesen Genuß der Wahrheit, welcher als Empfindung Seligkeit, als Denken Erkenntnis ist, im allgemeinen als das Leben in der Religion bezeichnen. Denn die Religion ist die allgemeine Sphäre, in welcher die *eine* konkrete Totalität dem Menschen als sein eigenes Wesen und als das der Natur zum Bewußtsein kommt und diese eine wahrhaftige Wirklichkeit allein sich ihm als die höchste Macht über das Besondere und Endliche erweist, durch welche alles sonst Zertrennte und Entgegengesetzte zur höheren und absoluten Einheit zurückgebracht wird.

Durch die Beschäftigung mit dem Wahren als dem absoluten Gegenstande des Bewußtseins gehört nun auch die Kunst der absoluten Sphäre des Geistes an und steht deshalb mit der Religion im spezielleren Sinne des Worts wie mit der Philosophie ihrem Inhalte nach auf ein und demselben Boden. Denn auch die Philosophie hat keinen anderen Gegenstand als Gott und ist so wesentlich rationelle Theologie und als im Dienste der Wahrheit fortdauernder Gottesdienst.

Bei dieser Gleichheit des Inhalts sind die drei Reiche des absoluten Geistes nur durch die *Formen* unterschieden, in welchen sie ihr Objekt, das Absolute, zum Bewußtsein bringen.

Die Unterschiede dieser Formen liegen im Begriff des absoluten Geistes selber. Der Geist als wahrer Geist ist an und für sich und dadurch kein der Gegenständlichkeit abstraktjenseitiges Wesen, sondern innerhalb derselben im endlichen Geiste die Erinnerung des Wesens aller Dinge: das Endliche in seiner Wesentlichkeit sich ergreifend und somit selber wesentlich und absolut. Die *erste* Form nun dieses Erfassens ist ein *unmittelbares* und eben darum *sinnliches* Wissen, ein Wissen in Form und Gestalt des Sinnlichen und Objektiven selber, in welchem das Absolute zur Anschauung und Empfindung kommt. Die *zweite* Form sodann ist das *vorstellende* Bewußtsein, die *dritte* endlich das *freie Denken* des absoluten Geistes.

1. Die Form der *sinnlichen Anschauung* nun gehört der *Kunst* an, so daß die Kunst es ist, welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewußtsein hinstellt, und zwar einer sinnlichen Gestaltung, welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höheren, tieferen Sinn und Bedeutung hat, ohne jedoch durch das sinnliche Medium hindurch den Begriff als solchen in seiner Allgemeinheit erfaßbar machen zu wollen; denn gerade die *Einheit* desselben mit der individuellen Erscheinung ist das Wesen des Schönen und dessen Produktion durch die Kunst. Nun vollbringt sich diese Einheit allerdings in der Kunst *auch im Elemente der Vorstellung* und nicht nur in dem sinnlicher Äußerlichkeit, besonders in der Poesie; doch auch in dieser geistigsten Kunst ist die Einigung von Bedeutung und individueller Gestaltung derselben – wenn auch für das vorstellende Bewußtsein – vorhanden und jeder Inhalt in unmittelbarer Weise gefaßt und an die Vorstellung gebracht. Überhaupt ist sogleich festzustellen, daß die Kunst, da sie das Wahre, den Geist zu ihrem eigentlichen Gegenstande hat, die Anschauung desselben nicht durch die besonderen Naturgegenstände als solche, durch Sonne z. B., Mond, Erde, Gestirne usw., zu geben vermag. Dergleichen sind freilich sinnliche Existenzen, aber vereinzelte, welche für sich genommen die Anschauung des Geistigen nicht gewähren.

Wenn wir der Kunst nun diese absolute Stellung geben, so lassen wir dadurch ausdrücklich die oben bereits erwähnte Vorstellung beiseite liegen, welche die Kunst als zu vielfach anderweitigem Inhalt und sonstigen ihr fremden Interessen brauchbar annimmt. Dagegen bedient sich die *Religion* häufig genug der Kunst, um die religiöse Wahrheit näher an die Empfindung zu bringen oder für die Phantasie zu verbildlichen, und dann steht die Kunst allerdings in dem Dienste eines von ihr unterschiedenen Gebiets. Wo die Kunst jedoch in ihrer höchsten Vollendung vorhanden ist, da enthält *sie* gerade in ihrer bildlichen Weise die dem Gehalt der Wahrheit entsprechendste und wesentlichste Art der Exposition. So

war bei den Griechen z. B. die Kunst die höchste Form, in welcher das Volk die Götter sich vorstellte und sich ein Bewußtsein von der Wahrheit gab. Darum sind die Dichter und Künstler den Griechen die Schöpfer ihrer Götter geworden, d. h. die Künstler haben der Nation die bestimmte Vorstellung vom Tun, Leben, Wirken des Göttlichen, also den bestimmten Inhalt der Religion gegeben. Und zwar nicht in der Art, daß diese Vorstellungen und Lehren bereits *vor* der Poesie in abstrakter Weise des Bewußtseins als allgemeine religiöse Sätze und Bestimmungen des Denkens vorhanden gewesen und von den Künstlern sodann erst in Bilder eingekleidet und mit dem Schmuck der Dichtung äußerlich umgeben worden wären, sondern die Weise des künstlerischen Produzierens war die, daß jene Dichter, was in ihnen gärte, *nur* in dieser Form der Kunst und Poesie herauszuarbeiten vermochten. Auf anderen Stufen des religiösen Bewußtseins, auf welchen der religiöse Gehalt sich der künstlerischen Darstellung weniger zugänglich zeigt, behält die Kunst in dieser Beziehung einen beschränkteren Spielraum.

Dies wäre die ursprüngliche, wahre Stellung der Kunst als nächste unmittelbare Selbstbefriedigung des absoluten Geistes.

Wie nun aber die Kunst in der Natur und den endlichen Gebieten des Lebens ihr *Vor* hat, ebenso hat sie auch ein *Nach*, d. h. einen Kreis, der wiederum ihre Auffassungs- und Darstellungsweise des Absoluten überschreitet. Denn die Kunst hat noch in sich selbst eine Schranke und geht deshalb in höhere Formen des Bewußtseins über. Diese Beschränkung bestimmt denn auch die Stellung, welche wir jetzt in unserem heutigen Leben der Kunst anzuweisen gewohnt sind. Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft. Im ganzen hat sich der Gedanke früh schon gegen die Kunst als versinnlichende Vorstellung des Göttlichen gerichtet; bei den Juden und Mohammedanern z. B., ja selbst bei den Griechen,

wie schon Platon sich stark genug gegen die Götter des Homer und Hesiod opponierte. Bei fortgehender Bildung tritt überhaupt bei jedem Volke eine Zeit ein, in welcher die Kunst über sich selbst hinausweist. So haben z. B. die historischen Elemente des Christentums, Christi Erscheinen, sein Leben und Sterben, der Kunst als Malerei vornehmlich mannigfaltige Gelegenheit sich auszubilden gegeben, und die Kirche selbst hat die Kunst großgezogen oder gewähren lassen; als aber der Trieb des Wissens und Forschens und das Bedürfnis innerer Geistigkeit die Reformation hervortrieben, ward auch die religiöse Vorstellung von dem sinnlichen Elemente abgerufen und auf die Innerlichkeit des Gemüts und Denkens zurückgeführt. In dieser Weise besteht das *Nach* der Kunst darin, daß dem Geist das Bedürfnis einwohnt, sich nur in seinem eigenen Innern als der wahren Form für die Wahrheit zu befriedigen. Die Kunst in ihren Anfängen läßt noch Mysteriöses, ein geheimnisvolles Ahnen und eine Sehnsucht übrig, weil ihre Gebilde noch ihren vollen Gehalt nicht vollendet für die bildliche Anschauung herausgestellt haben. Ist aber der vollkommene Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige. Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.

2. Das nächste Gebiet nun, welches das Reich der Kunst überragt, ist die Religion. Die *Religion* hat die *Vorstellung* zur Form ihres Bewußtseins, indem das Absolute aus der Gegenständlichkeit der Kunst in die Innerlichkeit des Subjekts hineinverlegt und nun für die Vorstellung auf subjektive Weise gegeben ist, so daß Herz und Gemüt, überhaupt

die innere Subjektivität, ein Hauptmoment werden. Diesen Fortschritt von der Kunst zur Religion kann man so bezeichnen, daß man sagt, die Kunst sei für das religiöse Bewußtsein nur die *eine* Seite. Wenn nämlich das Kunstwerk die Wahrheit, den Geist als Objekt in sinnlicher Weise hinstellt und diese Form des Absoluten als die gemäße ergreift, so bringt die Religion die Andacht des zu dem absoluten Gegenstande sich verhaltenden Inneren hinzu. Denn der Kunst als solcher gehört die Andacht nicht an. Sie kommt erst dadurch hervor, daß nun das Subjekt eben dasjenige, was die Kunst als äußere Sinnlichkeit objektiv macht, in das Gemüt eindringen läßt und sich so damit identifiziert, daß diese *innere* Gegenwart in Vorstellung und Innigkeit der Empfindung das wesentliche Element für das Dasein des Absoluten wird. Die Andacht ist dieser Kultus der Gemeinde in seiner reinsten, innerlichsten, subjektivsten Form; ein Kultus, in welchem die Objektivität gleichsam verzehrt und verdaut und deren Inhalt nun ohne diese Objektivität zum Eigentum des Herzens und Gemüts geworden ist.

3. Die *dritte Form* endlich des absoluten Geistes ist die *Philosophie*. Denn die Religion, in welcher Gott zunächst dem Bewußtsein ein äußerer Gegenstand ist, indem erst gelehrt werden muß, was Gott sei und wie er sich geoffenbart habe und offenbare, versiert sodann zwar im Elemente des Inneren, treibt und erfüllt die Gemeinde; aber die Innerlichkeit der Andacht des Gemüts und der Vorstellung ist nicht die höchste Form der Innerlichkeit. Als diese reinste Form des Wissens ist das freie *Denken* anzuerkennen, in welchem die Wissenschaft sich den gleichen Inhalt zum Bewußtsein bringt und dadurch zu jenem geistigen Kultus wird, der sich durch systematisches Denken dasjenige aneignet und das begreift, was sonst nur Inhalt subjektiver Empfindung oder Vorstellung ist. In solcher Weise sind in der Philosophie die beiden Seiten der Kunst und Religion vereinigt: die *Objektivität* der Kunst, welche hier zwar die äußere Sinnlichkeit verloren, aber deshalb mit der höchsten

Form des Objektiven, mit der Form des *Gedankens* vertauscht hat, und die *Subjektivität* der Religion, welche zur Subjektivität des *Denkens* gereinigt ist. Denn das Denken einerseits ist die innerste, eigenste Subjektivität, und der wahre Gedanke, die Idee, [ist] zugleich die sachlichste und objektivste Allgemeinheit, welche erst im Denken sich in der Form ihrer selbst erfassen kann.

Mit dieser Andeutung des Unterschiedes von Kunst, Religion und Wissenschaft müssen wir uns hier begnügen.

Die sinnliche Weise des Bewußtseins ist die frühere für den Menschen, und so waren denn auch die früheren Stufen der Religion eine Religion der Kunst und ihrer sinnlichen Darstellung. Erst in der Religion des Geistes ist Gott als Geist nun auch auf höhere, dem Gedanken entsprechendere Weise gewußt, womit sich zugleich hervorgetan, daß die Manifestation der Wahrheit in sinnlicher Form dem Geiste nicht wahrhaft angemessen sei.

Nachdem wir jetzt die Stellung kennen, welche die Kunst im Gebiete des Geistes und welche die Philosophie der Kunst unter den besonderen philosophischen Disziplinen einnimmt, haben wir in diesem allgemeinen Teil zuerst die *allgemeine Idee* des Kunstschönen zu betrachten.

Um jedoch zur Idee des Kunstschönen ihrer Totalität nach zu gelangen, müssen wir selbst wieder drei Stufen durchlaufen:

Die *erste* nämlich beschäftigt sich mit dem *Begriff des Schönen überhaupt*;

die *zweite* mit dem *Naturschönen,* dessen Mängel die Notwendigkeit des *Ideals* als des *Kunstschönen* dartun werden;

die *dritte* Stufe hat *das Ideal in seiner Verwirklichung* als die *Kunstdarstellung* desselben im *Kunstwerke* zum Gegenstande der Betrachtung.

Erstes Kapitel
Begriff des Schönen überhaupt

1. Die Idee

Wir nannten das Schöne die *Idee* des Schönen. Dies ist so zu verstehen, daß das Schöne selber als Idee, und zwar als Idee in einer bestimmten Form, als *Ideal*, gefaßt werden müsse. Idee nun überhaupt ist nichts anderes als der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider. Denn der Begriff als solcher ist noch nicht die Idee, obschon Begriff und Idee oft *promiscue* gebraucht werden; sondern nur der in seiner Realität gegenwärtige und mit derselben in Einheit gesetzte Begriff ist Idee. Diese Einheit jedoch darf nicht etwa als bloße *Neutralisation* von Begriff und Realität vorgestellt werden, so daß beide ihre Eigentümlichkeit und Qualität verlören, wie Kali und Säure sich im Salz, insofern sie aneinander ihren Gegensatz abgestumpft haben, neutralisieren. Im Gegenteil bleibt in dieser Einheit der Begriff das Herrschende. Denn er ist an sich schon seiner eigenen Natur nach diese Identität und erzeugt deshalb aus sich selbst die Realität als die seinige, in welcher er daher, indem sie seine Selbstentwicklung ist, nichts von sich aufgibt, sondern darin nur sich selbst, den Begriff, realisiert und darum mit sich in seiner Objektivität in Einheit bleibt. Solche Einheit des Begriffs und der Realität ist die abstrakte Definition der Idee.

Wie häufig nun auch in Kunsttheorien von dem Worte Idee ist Gebrauch gemacht worden, so haben sich umgekehrt dennoch höchst ausgezeichnete Kunstkenner diesem Ausdruck besonders feindselig bewiesen. Das Neueste und Interessanteste dieser Art ist die Polemik des Herrn von Rumohr in seinen *Italienischen Forschungen*[1]. Sie geht aus von dem

1 Karl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 Bde., Berlin und Stettin 1826–31

praktischen Interesse für die Kunst und trifft das, was wir Idee nennen, in keiner Weise. Denn Herr von Rumohr, unbekannt mit dem, was die neuere Philosophie Idee nennt, verwechselt die Idee mit unbestimmter Vorstellung und dem abstrakten, individualitätslosen Ideal bekannter Theorien und Kunstschulen, im Gegensatz der ihrer Wahrheit nach bestimmt und vollendet ausgeprägten Naturformen, welche er der Idee und dem abstrakten Ideal, das der Künstler sich aus sich selbst mache, entgegenstellt. Nach solchen Abstraktionen künstlerisch zu produzieren ist allerdings unrecht und ebenso ungenügend, als wenn der Denker nach unbestimmten Vorstellungen denkt und in seinem Denken bei bloß unbestimmtem Inhalt stehenbleibt. Von solchem Vorwurf aber ist, was *wir* mit dem Ausdruck Idee bezeichnen, in jeder Beziehung frei, denn die Idee ist schlechthin in sich konkret, eine Totalität von Bestimmungen und schön nur als unmittelbar eins mit der ihr gemäßen Objektivität.

Herr von Rumohr, nach dem, was er in seinen *Italienischen Forschungen* (Bd. I, S. 145 f.) sagt, hat gefunden, »daß Schönheit im allgemeinsten und, wenn man so will, im modernen Verstande alle Eigenschaften der Dinge begreift, welche entweder den Gesichtssinn befriedigend anregen oder durch ihn die Seele stimmen und den Geist erfreuen«. Diese Eigenschaften sollen wiederum in drei Arten zerfallen, »deren eine nur auf das sinnliche Auge, deren andere nur auf den eigenen, voraussetzlich dem Menschen eingeborenen Sinn für räumliche Verhältnisse, deren dritte zunächst auf den Verstand wirkt, dann erst durch die Erkenntnis auf das Gefühl«. Diese dritte wichtigste Bestimmung soll (S. 144) auf Formen beruhen, welche »ganz unabhängig sowohl vom sinnlich Wohlgefälligen als von der Schönheit des Maßes ein gewisses sittlich-geistiges Wohlgefallen erwecken, welches teils aus der Erfreulichkeit der eben angeregten« (doch wohl der sittlich-geistigen?) »Vorstellungen hervorgeht, teils auch geradehin aus dem Vergnügen, welches schon die bloße Tätigkeit eines deutlichen Erkennens unfehlbar nach sich zieht«.

Dies sind die Hauptbestimmungen, welche dieser gründliche Kenner seinerseits in Beziehung auf das Schöne hinstellt. Für eine gewisse Stufe der Bildung mögen sie ausreichen, philosophisch jedoch können sie in keiner Weise befriedigen. Denn dem Wesentlichen nach kommt diese Betrachtung nur darauf hinaus, daß der Gesichtssinn oder Geist, auch der Verstand *erfreut*, das Gefühl erregt, daß ein Wohlgefallen erweckt werde. Um solch erfreuliches Erwecken dreht sich das Ganze. Dieser Reduktion aber der Wirkung des Schönen auf das Gefühl, das Annehmliche, Wohlgefällige hat schon Kant ein Ende gemacht, indem er über die Empfindung des Schönen bereits hinausgeht.

Wenden wir uns von dieser Polemik zur Betrachtung der dadurch unangefochtenen Idee zurück, so liegt in ihr, wie wir sahen, die konkrete *Einheit* des *Begriffs* und der *Objektivität*.

a) Was nun die Natur *des Begriffs als solchen* anbetrifft, so ist er an sich selbst nicht etwa die *abstrakte Einheit* den *Unterschieden der Realität* gegenüber, sondern als Begriff schon die Einheit unterschiedener Bestimmtheiten und damit konkrete Totalität. So sind die Vorstellungen Mensch, blau usf. zunächst nicht Begriffe, sondern abstrakt-allgemeine Vorstellungen zu nennen, die erst zum Begriff werden, wenn in ihnen dargetan ist, daß sie unterschiedene Seiten in Einheit enthalten, indem diese in sich selbst bestimmte Einheit den Begriff ausmacht; wie z. B. die Vorstellung »blau« als Farbe die Einheit, und zwar spezifische Einheit, von Hell und Dunkel zu ihrem Begriffe hat und die Vorstellung »Mensch« die Gegensätze von Sinnlichkeit und Vernunft, Körper und Geist befaßt, der Mensch jedoch nicht nur aus diesen Seiten als gleichgültigen Bestandstücken zusammengesetzt ist, sondern dem Begriff nach dieselben in konkreter, vermittelter Einheit enthält. Der Begriff aber ist so sehr absolute Einheit seiner Bestimmtheiten, daß dieselben nichts für sich selber bleiben und zu selbständiger Vereinzelung, wodurch sie aus ihrer Einheit heraustreten würden, sich nicht

entfremden können[2]. Dadurch enthält der Begriff alle seine Bestimmtheiten in Form dieser ihrer *ideellen* Einheit und Allgemeinheit, die seine *Subjektivität* im Unterschiede des Realen und Objektiven ausmacht. So ist z. B. das Gold von spezifischer Schwere, bestimmter Farbe, besonderem Verhältnis zu verschiedenartigen Säuren. Dies sind unterschiedene Bestimmtheiten und dennoch schlechthin in Einem. Denn jedes feinste Teilchen Gold enthält sie in untrennbarer Einheit. Für uns treten sie auseinander, an sich aber, ihrem Begriffe nach sind sie in ungetrennter Einheit. Von gleicher selbständigkeitsloser Identität sind die Unterschiede, welche der wahre Begriff in sich hat. Ein näheres Beispiel bietet uns die eigene Vorstellung, das selbstbewußte Ich überhaupt. Denn was wir Seele und näher Ich heißen, ist der Begriff selbst in seiner freien Existenz. Das Ich enthält eine Menge der unterschiedensten Vorstellungen und Gedanken in sich, es ist eine Welt der Vorstellungen; doch dieser unendlich mannigfaltige Inhalt, insofern er im Ich ist, bleibt ganz körperlos und immateriell und gleichsam zusammengepreßt in dieser ideellen Einheit, als das reine, vollkommen durchsichtige Scheinen des Ich in sich selbst. Dies ist die Weise, in welcher der Begriff seine unterschiedenen Bestimmungen in ideeller Einheit enthält.

Die näheren Begriffsbestimmungen nun, welche dem Begriff seiner eigenen Natur nach zugehören, sind das *Allgemeine, Besondere* und *Einzelne*. Jede dieser Bestimmungen für sich genommen wäre eine bloße einseitige Abstraktion. In dieser Einseitigkeit jedoch sind sie nicht im Begriffe vorhanden, da er ihre ideelle *Einheit* ausmacht. Der Begriff ist deshalb das *Allgemeine*, das sich einerseits durch sich selbst zur Bestimmtheit und *Besonderung* negiert, andererseits aber diese Besonderheit, als Negation des Allgemeinen, ebensosehr wieder *aufhebt*. Denn das Allgemeine kommt in dem Besonderen, welches nur die besonderen Seiten des *Allgemeinen selber* ist,

2 In der 1. Auflage: »sich nicht realisieren können«

zu keinem absolut Anderen und stellt deshalb im Besonderen seine Einheit mit sich als Allgemeinem wieder her. In dieser Rückkehr zu sich ist der Begriff unendliche Negation; Negation nicht gegen Anderes, sondern Selbstbestimmung, in welcher er sich nur auf sich beziehende affirmative Einheit bleibt. So ist er die wahrhafte *Einzelheit* als die in ihren Besonderheiten sich nur mit sich selber zusammenschließende Allgemeinheit. Als höchstes Beispiel dieser Natur des Begriffs kann das gelten, was oben über das Wesen des Geistes kurz ist berührt worden.

Durch diese Unendlichkeit in sich ist der Begriff an sich selbst schon Totalität. Denn er ist die Einheit mit sich im Anderssein und dadurch das Freie, das alle Negation nur als Selbstbestimmung und nicht als fremdartige Beschränkung durch Anderes hat. Als diese Totalität aber enthält der Begriff bereits alles, was die Realität als solche zur Erscheinung bringt und die Idee zur vermittelten Einheit zurückführt. Die da meinen, sie hätten an der Idee etwas ganz Anderes, Besonderes gegen den Begriff, kennen weder die Natur der Idee noch des Begriffes. Zugleich aber unterscheidet sich der Begriff von der Idee dadurch, daß er die Besonderung nur in abstracto ist, denn die Bestimmtheit, als im Begriff, bleibt in der Einheit und ideellen Allgemeinheit, welche das Element des Begriffs ist, gehalten.

Dann aber bleibt der Begriff selbst noch in der Einseitigkeit stehen und ist von dem Mangel behaftet, daß er, obschon an sich selbst die Totalität, dennoch nur der Seite der Einheit und Allgemeinheit das Recht freier Entwicklung vergönnt. Weil diese Einseitigkeit nun aber dem eigenen Wesen des Begriffs unangemessen ist, hebt der Begriff dieselbe seinem eigenen Begriff nach auf. Er negiert sich als diese ideelle Einheit und Allgemeinheit und entläßt nun, was dieselbe in ideeller Subjektivität in sich schloß, zu realer selbständiger *Objektivität*. Der Begriff durch eigene Tätigkeit setzt sich als die *Objektivität*.

b) Die Objektivität, für sich betrachtet, ist daher selber

nichts anderes als die *Realität des Begriffs*, aber der Begriff in Form selbständiger Besonderung und *realer Unterscheidung* aller Momente, deren ideelle Einheit der Begriff als subjektiver war.

Da es nun aber nur der *Begriff* ist, der in der Objektivität sich Dasein und Realität zu geben hat, so wird die Objektivität an ihr selber den *Begriff* zur Wirklichkeit bringen müssen. Der Begriff jedoch ist die vermittelte *ideelle Einheit* seiner besonderen Momente. Innerhalb ihres realen Unterschiedes hat sich deshalb die ideelle, begriffsmäßige Einheit der Besonderheiten an ihnen selber ebensosehr wiederherzustellen. Wie die reale Besonderheit hat auch deren zur Idealität vermittelte Einheit an ihnen zu existieren. Dies ist die Macht des Begriffs, der seine Allgemeinheit nicht in der zerstreuten Objektivität aufgibt oder verliert, sondern diese seine Einheit gerade durch die Realität und in derselben offenbar macht. Denn es ist sein eigener Begriff, sich in seinem Anderen die Einheit mit sich zu bewahren. Nur so ist er die wirkliche und wahrhaftige Totalität.

c) Diese Totalität ist die *Idee*. Sie nämlich ist nicht nur die ideelle Einheit und Subjektivität des Begriffs, sondern in gleicher Weise die Objektivität desselben, aber die Objektivität, welche dem Begriffe nicht als ein nur Entgegengesetztes gegenübersteht, sondern in welcher der Begriff sich als auf sich selbst bezieht. Nach beiden Seiten des subjektiven und objektiven Begriffs ist die Idee ein Ganzes, zugleich aber die sich ewig vollbringende und vollbrachte Übereinstimmung und vermittelte Einheit dieser Totalitäten. Nur so ist die Idee die Wahrheit und alle Wahrheit.

2. Das Dasein der Idee

Alles Existierende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee. Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche. Das Erscheinende nämlich ist nicht dadurch schon wahr, daß es inneres oder äußeres Dasein hat und überhaupt

Realität ist, sondern dadurch allein, daß diese Realität dem Begriff entspricht. Erst dann hat das Dasein Wirklichkeit und Wahrheit. Und zwar Wahrheit nicht etwa in dem *subjektiven* Sinne, daß eine Existenz *meinen* Vorstellungen sich gemäß zeige, sondern in der *objektiven* Bedeutung, daß das Ich oder ein äußerer Gegenstand, Handlung, Begebenheit, Zustand in seiner Wirklichkeit den Begriff selber realisiere. Kommt diese Identität nicht zustande, so ist das Daseiende nur eine Erscheinung, in welcher sich statt des totalen Begriffs nur irgendeine abstrakte Seite desselben objektiviert, welche, insofern sie sich gegen die Totalität und Einheit in sich verselbständigt, bis zur Entgegensetzung gegen den wahren Begriff verkümmern kann. So ist denn nur die dem Begriff gemäße Realität eine wahre Realität, und zwar wahr, weil sich in ihr die Idee selber zur Existenz bringt.

3. Die Idee des Schönen

Sagten wir nun, die Schönheit sei Idee, so ist *Schönheit* und *Wahrheit* einerseits *dasselbe*. Das Schöne nämlich muß wahr an sich selbst sein. Näher aber *unterscheidet* sich ebensosehr das Wahre von dem Schönen. *Wahr* nämlich ist die Idee, wie sie als Idee ihrem Ansich und allgemeinen Prinzip nach ist und als solches gedacht wird. Dann ist nicht ihre sinnliche und äußere Existenz, sondern in dieser nur die *allgemeine Idee* für das Denken. Doch die Idee soll sich auch äußerlich realisieren und bestimmte vorhandene Existenz als natürliche und geistige Objektivität gewinnen. Das Wahre, das als solches ist, existiert auch. Indem es nun in diesem seinem äußerlichen Dasein unmittelbar für das Bewußtsein ist und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern *schön*. Das *Schöne* bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee. Denn das Sinnliche und Objektive überhaupt bewahrt in der Schönheit keine Selbständigkeit in sich, sondern hat die Umittelbarkeit seines *Seins* aufzugeben, da dies Sein nur

Dasein und Objektivität des Begriffs und als eine Realität gesetzt ist, die den *Begriff* als in Einheit mit seiner Objektivität und deshalb in diesem objektiven Dasein, das nur als Scheinen des Begriffs gilt, die Idee selber zur Darstellung bringt.

a) Aus diesem Grunde ist es denn auch für den Verstand nicht möglich, die Schönheit zu erfassen, weil der Verstand, statt zu jener Einheit durchzudringen, stets deren Unterschiede nur in selbständiger Trennung festhält, insofern ja die Realität etwas ganz anderes als die Idealität, das Sinnliche etwas ganz anderes als der Begriff, das Objektive etwas ganz anderes als das Subjektive sei und solche Gegensätze nicht vereinigt werden dürften. So bleibt der Verstand stets im Endlichen, Einseitigen und Unwahren stehen. Das Schöne dagegen ist in sich selber *unendlich* und frei. Denn wenn es auch von besonderem und dadurch wieder beschränktem Inhalt sein kann, so muß dieser doch als in sich unendliche Totalität und als *Freiheit* in seinem Dasein erscheinen, indem das Schöne durchweg der Begriff ist, der nicht seiner Objektivität gegenübertritt und sich dadurch in den Gegensatz einseitiger Endlichkeit und Abstraktion gegen dieselbe bringt, sondern sich mit seiner Gegenständlichkeit zusammenschließt und durch diese immanente Einheit und Vollendung in sich unendlich ist. In gleicher Weise ist der Begriff, indem er innerhalb seines realen Daseins dasselbe beseelt, dadurch in dieser Objektivität frei *bei sich* selber. Denn der Begriff erlaubt es der äußeren Existenz in dem Schönen nicht, für sich selber eigenen Gesetzen zu folgen, sondern bestimmt aus sich seine erscheinende Gliederung und Gestalt, die als Zusammenstimmung des Begriffs mit sich selber in seinem Dasein eben das Wesen des Schönen ausmacht. Das Band aber und die Macht des Zusammenhaltes ist die Subjektivität, Einheit, Seele, Individualität.

b) Daher ist das Schöne, wenn wir es in Beziehung auf den *subjektiven* Geist betrachten, weder für die in ihrer *Endlichkeit* beharrende unfreie Intelligenz noch für die Endlichkeit des Wollens.

Als endliche Intelligenz empfinden wir die inneren und äußeren Gegenstände, beobachten sie, nehmen sie sinnlich wahr, lassen sie an unsere Anschauung, Vorstellung, ja selbst an die Abstraktionen unseres denkenden Verstandes kommen, der ihnen die abstrakte Form der Allgemeinheit gibt. Hierbei liegt nun die Endlichkeit und Unfreiheit darin, daß die Dinge als selbständig vorausgesetzt sind. Wir richten uns deshalb nach den Dingen, wir lassen sie gewähren und nehmen unsere Vorstellung usf. unter den Glauben an die Dinge gefangen, indem wir überzeugt sind, die Objekte nur richtig aufzufassen, wenn wir uns passiv verhalten und unsere ganze Tätigkeit auf das Formelle der Aufmerksamkeit und des negativen Abhaltens unserer Einbildungen, vorgefaßten Meinungen und Vorurteile beschränken. Mit dieser einseitigen Freiheit der Gegenstände ist unmittelbar die Unfreiheit der subjektiven Auffassung gesetzt. Denn für diese ist der Inhalt *gegeben,* und an die Stelle subjektiver Selbstbestimmung tritt das bloße Empfangen und Aufnehmen des Vorhandenen, wie es als Objektivität vorhanden ist. Die Wahrheit soll nur durch die Unterwerfung der Subjektivität zu erlangen sein.

Dasselbe findet, wenn auch in *umgekehrter* Weise, beim endlichen *Wollen* statt. Hier liegen die Interessen, Zwecke und Absichten im *Subjekt,* das dieselben gegen das Sein und die Eigenschaften der Dinge geltend machen will. Denn es kann seine Beschlüsse nur ausführen, insofern es die Objekte vernichtet oder sie doch verändert, verarbeitet, formiert, ihre Qualitäten aufhebt oder sie aufeinander einwirken läßt, Wasser z. B. auf Feuer, Feuer auf Eisen, Eisen auf Holz usf. Jetzt sind es also die Dinge, welchen ihre Selbständigkeit genommen wird, indem das Subjekt sie in seinen Dienst bringt und sie als *nützlich* betrachtet und behandelt, d. h. als Gegenstände, die ihren Begriff und Zweck nicht in sich, sondern im Subjekt haben, so daß ihre, und zwar dienende Beziehung auf die subjektiven Zwecke ihr eigentliches Wesen ausmacht. Subjekt und Objekt haben wechselweise

ihre Rollen getauscht. Die Gegenstände sind unfrei, die Subjekte frei geworden.
In der Tat aber sind in beiden Verhältnissen *beide* Seiten endlich und einseitig und ihre Freiheit eine bloß gemeinte Freiheit.
Das *Subjekt* ist im *Theoretischen* endlich und unfrei durch die Dinge, deren Selbständigkeit vorausgesetzt ist; im *Praktischen* durch die Einseitigkeit, den Kampf und inneren Widerspruch der Zwecke und der von außen her erregten Triebe und Leidenschaften sowie durch den niemals ganz beseitigten Widerstand der Objekte. Denn die Trennung und der Gegensatz beider Seiten, der Gegenstände und der Subjektivität, macht die Voraussetzung in diesem Verhältnisse aus und wird als der wahre Begriff desselben angesehen.
Gleiche Endlichkeit und Unfreiheit trifft das *Objekt* in beiden Verhältnissen. Im *Theoretischen* ist seine Selbständigkeit, obschon sie vorausgesetzt wird, nur eine scheinbare Freiheit. Denn die Objektivität als solche *ist* nur, ohne daß ihr Begriff als subjektive Einheit und Allgemeinheit innerhalb ihrer *für sie* wäre. Er ist außerhalb ihrer. Jedes Objekt in dieser Äußerlichkeit des Begriffs existiert deshalb als bloße Besonderheit, die mit ihrer Mannigfaltigkeit nach außen gekehrt ist und in unendlichseitigen Verhältnissen dem Entstehen, Verändern, der Gewalt und dem Untergange durch andere preisgegeben erscheint. Im *praktischen* Verhältnis wird diese Abhängigkeit als solche ausdrücklich gesetzt, und der Widerstand der Dinge gegen den Willen bleibt relativ, ohne die Macht letztlicher Selbständigkeit in sich zu haben.
c) Die Betrachtung nun aber und das Dasein der Objekte als *schöner* ist die Vereinigung beider Gesichtspunkte, indem sie die Einseitigkeit beider in betreff des Subjekts wie seines Gegenstandes und dadurch die Endlichkeit und Unfreiheit derselben aufhebt.
Denn von seiten der *theoretischen* Beziehung her wird das *Objekt* nicht bloß als seiender einzelner Gegenstand genommen, welcher deshalb seinen subjektiven Begriff außerhalb

seiner Objektivität hat und in seiner besonderen Realität sich mannigfaltig nach den verschiedensten Richtungen hin zu äußeren Verhältnissen verläuft und zerstreut, sondern der *schöne* Gegenstand läßt in seiner Existenz seinen eigenen Begriff als realisiert erscheinen und zeigt an ihm selbst die subjektive Einheit und Lebendigkeit. Dadurch hat das Objekt die Richtung nach außen in sich zurückgebogen, die Abhängigkeit von anderem getilgt und für die Betrachtung seine unfreie Endlichkeit zu freier Unendlichkeit verwandelt.

Das Ich aber in der Beziehung auf das Objekt hört gleichfalls auf, nur die Abstraktion des Aufmerkens, sinnlichen Anschauens, Beobachtens und des Auflösens der einzelnen Anschauungen und Beobachtungen in abstrakte Gedanken zu sein. Es wird in sich selbst in diesem Objekte konkret, indem es die Einheit des Begriffs und der Realität, die Vereinigung der bisher in Ich und Gegenstand getrennten und deshalb abstrakten Seiten in ihrer Konkretion selber für sich macht.

In betreff des *praktischen* Verhältnisses tritt, wie wir oben bereits weitläufiger sahen, bei Betrachtung des Schönen gleichfalls die Begierde zurück; das Subjekt hebt seine Zwecke gegen das Objekt auf und betrachtet dasselbe als selbständig in sich, als Selbstzweck. Dadurch löst sich die bloß endliche Beziehung des Gegenstandes auf, in welcher derselbe äußerlichen Zwecken als nützliches Ausführungsmittel diente und gegen die Ausführung derselben entweder unfrei sich wehrte oder den fremden Zweck in sich aufzunehmen gezwungen ward. Zugleich ist auch das unfreie Verhältnis des praktischen Subjekts verschwunden, da es sich nicht mehr in subjektiven Absichten usf. und deren Material und Mittel unterscheidet und in der endlichen Relation des bloßen Sollens bei Ausführung subjektiver Absichten stehenbleibt, sondern den vollendet realisierten Begriff und Zweck vor sich hat.

Deshalb ist die Betrachtung des Schönen liberaler Art, ein Gewährenlassen der Gegenstände als in sich freier und unendlicher, kein Besitzenwollen und Benutzen derselben als

nützlich zu endlichen Bedürfnissen und Absichten, so daß auch das Objekt als Schönes weder von uns gedrängt und gezwungen erscheint, noch von den übrigen Außendingen bekämpft und überwunden.

Denn dem Wesen des Schönen nach muß in dem *schönen Objekt* sowohl der Begriff, der Zweck und die Seele desselben wie seine äußere Bestimmtheit, Mannigfaltigkeit und Realität überhaupt als aus sich selbst und nicht durch andere bewirkt erscheinen, indem es, wie wir sahen, nur als immanente Einheit und Übereinstimmung des bestimmten Daseins und echten Wesens und Begriffs Wahrheit hat. Da nun ferner der Begriff selbst das Konkrete ist, so erscheint auch seine Realität schlechthin als ein vollständiges Gebilde, dessen einzelne Teile sich ebensosehr als in ideeller Beseelung und Einheit zeigen. Denn das Zusammenstimmen von Begriff und Erscheinung ist vollendete Durchdringung. Deshalb bleibt die äußere Form und Gestalt nicht von dem äußeren Stoff getrennt oder demselben mechanisch zu sonstigen anderen Zwecken aufgedrückt, sondern sie erscheint als die der Realität ihrem Begriff nach innewohnende und sich herausgestaltende Form. Endlich aber, wie sehr die besonderen Seiten, Teile, Glieder des schönen Objekts auch zu ideeller Einheit zusammenstimmen und diese Einheit erscheinen lassen, so muß doch die Übereinstimmung nur so an ihnen sichtbar werden, daß sie gegeneinander den Schein selbständiger Freiheit bewahren; d. h. sie müssen nicht wie im *Begriff als solchem* eine *nur* ideelle Einheit haben, sondern auch die Seite selbständiger Realität herauskehren. Beides muß im schönen Objekte vorhanden sein: die durch den Begriff gesetzte *Notwendigkeit* im Zusammengehören der besonderen Seiten und der Schein ihrer *Freiheit* als für sich und *nicht nur* für die *Einheit* hervorgegangener Teile. Notwendigkeit als solche ist die Beziehung von Seiten, die ihrem Wesen nach so aneinandergekettet sind, daß mit der einen unmittelbar die andere gesetzt ist. Solche Notwendigkeit darf zwar in den schönen Objekten nicht fehlen, aber sie

darf nicht in Form der Notwendigkeit selber hervortreten, sondern muß sich hinter dem Schein absichtsloser Zufälligkeit verbergen. Denn sonst verlieren die besonderen realen Teile die Stellung, auch ihrer eigenen Wirklichkeit wegen dazusein, und erscheinen nur im Dienst ihrer ideellen Einheit, der sie abstrakt unterworfen bleiben.
Durch diese Freiheit und Unendlichkeit, welche der Begriff des Schönen wie die schöne Objektivität und deren subjektive Betrachtung in sich trägt, ist das Gebiet des Schönen der Relativität endlicher Verhältnisse entrissen und in das absolute Reich der Idee und ihrer Wahrheit emporgetragen.

Zweites Kapitel
Das Naturschöne

Das Schöne ist die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität, jedoch die Idee, insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist. Das nächste Dasein nun der Idee ist die *Natur* und die erste Schönheit die *Naturschönheit.*

A. Das Naturschöne als solches

1. Die Idee als Leben

In der natürlichen Welt müssen wir sogleich einen Unterschied in betreff auf die Art und Weise machen, in welcher der Begriff, um als Idee zu sein, in seiner Realität Existenz gewinnt.
a) *Erstens* versenkt sich der Begriff unmittelbar so sehr in die Objektivität, daß er als subjektive ideelle Einheit nicht selber zum Vorschein kommt, sondern seelenlos ganz in die sinnliche Materialität übergegangen ist. Die nur mechani-

schen und physikalischen vereinzelten *besonderen* Körper sind von dieser Art. Ein Metall z. B. ist an sich selbst zwar eine Mannigfaltigkeit mechanischer und physikalischer Qualitäten; jedes Teilchen aber hat dieselben in gleicher Weise in sich. Solchem Körper fehlt sowohl eine totale Gliederung in der Weise, daß jeder der Unterschiede für sich eine besondere materielle Existenz erhielte, als ihm auch die negative ideelle Einheit dieser Unterschiede abgeht, welche als Beseelung sich kundgäbe. Der Unterschied ist nur eine abstrakte Vielheit und die Einheit die gleichgültige der Gleichheit derselben Qualitäten.

Dies ist die erste Weise der Existenz des Begriffs. Seine Unterschiede erhalten keine selbständige Existenz, und seine ideelle Einheit tritt als ideelle nicht hervor; weshalb denn solche vereinzelte Körper an sich selbst mangelhaft abstrakte Existenzen sind.

b) Höhere Naturen dagegen *zweitens* lassen die Begriffsunterschiede frei, so daß nun jeder außerhalb des anderen für sich selber da ist. Hier erst zeigt sich die wahre Natur der Objektivität. Die Objektivität nämlich ist eben dies selbständige Auseinandertreten der Unterschiede des Begriffs. Auf dieser Stufe nun macht der Begriff sich in der Weise geltend, daß, insofern es die Totalität seiner Bestimmtheiten ist, die sich real macht, die besonderen Körper, obschon sie jeder für sich Selbständigkeit des Daseins haben, dennoch zu *ein und demselben Systeme* sich zusammenschließen. Von solcher Art ist z. B. das Sonnensystem. Die Sonne, Kometen, Monde und Planeten erscheinen einerseits als voneinander unterschiedene selbständige Himmelskörper; andererseits aber sind sie, was sie sind, nur durch ihre bestimmte Stellung innerhalb eines totalen Systems von Körpern. Ihre spezifische Art der Bewegung wie ihre physikalischen Eigenschaften lassen sich nur aus ihrem Verhältnis in diesem Systeme herleiten. Dieser Zusammenhang macht ihre innere Einheit aus, welche die besonderen Existenzen aufeinander bezieht und sie zusammenhält.

Bei dieser bloß *an sich seienden* Einheit jedoch der selbständig existierenden besonderen Körper bleibt der Begriff nicht stehen. Denn wie seine Unterschiede hat auch seine sich auf sich beziehende Einheit real zu werden. Die Einheit nun unterscheidet sich von dem Außereinander der objektiven besonderen Körper und erhält deshalb auf dieser Stufe gegen das Außereinander selber eine reale, körperlich selbständige Existenz. Im Sonnensystem z. B. existiert die Sonne als diese Einheit des Systems, den realen Unterschieden desselben gegenüber. – Solche Existenz aber der ideellen Einheit ist selbst noch mangelhafter Art, indem sie einerseits nur als Beziehung und Verhältnis der besonderen selbständigen Körper real wird, andererseits als *ein* Körper des Systems, der die Einheit als solche repräsentiert, den realen Unterschieden gegenübersteht. Die Sonne, wenn wir sie als Seele des ganzen Systems betrachten wollen, hat selber noch ein selbständiges Bestehen außerhalb der Glieder, welche die Explikation dieser Seele sind. Sie ist selbst nur *ein* Moment des Begriffs, das der Einheit – im *Unterschiede* der realen Besonderung, wodurch die Einheit nur *an sich* und deshalb abstrakt bleibt. Wie denn die Sonne auch ihrer physikalischen Qualität nach wohl das schlechthin Identische, das Leuchtende, der Lichtkörper als solcher, aber auch nur diese abstrakte Identität ist. Denn das Licht ist einfaches, unterschiedsloses Scheinen in sich. – So finden wir im Sonnensystem zwar den Begriff selbst real geworden und die Totalität seiner Unterschiede expliziert, indem jeder Körper *ein* besonderes Moment erscheinen läßt, aber auch hier bleibt der Begriff noch in seine Realität versenkt, als deren Idealität und inneres Fürsichsein er nicht heraustritt. Die durchgreifende Form seines Daseins bleibt das selbständige Außereinander seiner Momente.

Zur wahren Existenz des Begriffes gehört aber, daß die *real Verschiedenen*, die Realität nämlich der selbständigen Unterschiede und der ebenso selbständig objektivierten Einheit als solcher, selber in die Einheit zurückgenommen werden; daß also ein solches Ganzes natürlicher Unterschiede einerseits

den Begriff als reales Außereinander seiner Bestimmtheiten expliziere, andererseits jedoch an jedem Besonderen dessen in sich abgeschlossene Selbständigkeit als aufgehoben setze und nun die Idealität, in der die Unterschiede zur subjektiven Einheit zurückgekehrt sind, als ihre allgemeine Beseelung an ihnen heraustreten lasse. Dann sind sie nicht mehr bloß zusammenhängende und zueinander sich verhaltende *Teile*, sondern *Glieder;* d. h. sie sind nicht mehr abgesondert für sich existierende, sondern haben nur in ihrer ideellen Einheit wahrhaft Existenz. Erst in solcher organischen Gliederung wohnt in den Gliedern die ideelle Begriffseinheit, welche ihr Träger und immanente Seele ist. Der Begriff bleibt nicht mehr in die Realität versenkt, sondern geht an ihr als die innere Identität und Allgemeinheit selber, die sein Wesen ausmacht, in die Existenz hervor.

c) Diese *dritte* Weise der Naturerscheinung allein ist ein Dasein der *Idee* und die Idee als natürliche das *Leben*. Die tote unorganische Natur ist der Idee nicht gemäß und nur die lebendig-organische eine Wirklichkeit derselben. Denn in der Lebendigkeit ist *erstens* die Realität der Begriffsunterschiede als realer vorhanden; *zweitens* aber die Negation derselben als bloß real unterschiedener, indem die ideelle Subjektivität des Begriffs sich diese Realität unterwirft; *drittens* das Seelenhafte als affirmative Erscheinung des Begriffs an seiner Leiblichkeit, als unendliche Form, die sich als Form in ihrem Inhalte zu erhalten die Macht hat.

α) Fragen wir unser gewöhnliches Bewußtsein in betreff auf die Lebendigkeit, so haben wir in derselben einerseits die Vorstellung des Leibes, andererseits die der Seele. Beiden geben wir unterschiedene eigentümliche Qualitäten. Diese *Unterscheidung* zwischen Seele und Leib ist von großer Wichtigkeit auch für die philosophische Betrachtung, und wir haben sie hier gleichfalls anzunehmen. Doch das ebenso wichtige Interesse der Erkenntnis betrifft die *Einheit* von Seele und Leib, welche von jeher der gedankenmäßigen Einsicht die höchsten Schwierigkeiten entgegengestellt hat. Die-

ser Einheit wegen ist das Leben gerade eine erste Naturerscheinung der Idee. Wir müssen die Identität von Seele und Leib deshalb nicht als bloßen *Zusammenhang* auffassen, sondern in tieferer Weise. Den Leib und seine Gliederung nämlich haben wir anzusehen als die Existenz der systematischen Gliederung des Begriffs selbst, der in den Gliedern des lebendigen Organismus seinen Bestimmtheiten ein äußeres Naturdasein gibt, wie dies auf untergeordneter Stufe schon beim Sonnensystem der Fall ist. Innerhalb dieser realen Existenz nun erhebt sich der Begriff ebensosehr zur ideellen Einheit aller dieser Bestimmtheiten, und diese ideelle Einheit ist die Seele. Sie ist die substantielle Einheit und durchdringende Allgemeinheit, welche ebensosehr einfache Beziehung auf sich und subjektives Fürsichsein ist. In diesem höheren Sinne muß die Einheit von Seele und Leib genommen werden. Beide nämlich sind nicht Unterschiedene, welche zusammenkommen, sondern ein und dieselbe Totalität derselben Bestimmungen; und wie die Idee überhaupt nur als der in seiner Realität für sich als Begriff seiende Begriff gefaßt werden kann, wozu der Unterschied wie die Einheit beider – des Begriffs und seiner Realität – gehört, so ist auch das Leben nur als die Einheit der Seele und ihres Leibes zu erkennen. Die ebenso subjektive als substantielle Einheit der Seele innerhalb des Leibes selbst zeigt sich z. B. als die Empfindung. Die Empfindung des lebendigen Organismus gehört nicht nur einem besonderen Teile selbständig zu, sondern ist diese ideelle einfache Einheit des gesamten Organismus selbst. Sie zieht sich durch alle Glieder, ist überall an hundert und aber hundert Stellen, und es sind doch nicht in demselben Organismus viele tausend Empfindende, sondern nur Einer, *ein* Subjekt. Weil die Lebendigkeit der organischen Natur solchen Unterschied der realen Existenz der Glieder und der in ihnen einfach für sich seienden Seele und dennoch ebensosehr diesen Unterschied als vermittelte Einheit enthält, ist sie das Höhere der unorganischen Natur gegenüber. Denn erst das Lebendige ist Idee und erst die

Idee das Wahre. Zwar kann auch im Organischen diese Wahrheit gestört werden, insofern der Leib seine Idealität und Beseelung nicht vollständig vollbringt, wie bei der Krankheit z. B. Dann herrscht der Begriff nicht als alleinige Macht, sondern andere Mächte teilen die Herrschaft. Doch solche Existenz ist dann auch eine schlechte und verkrüppelte Lebendigkeit, welche nur noch lebt, weil die Unangemessenheit von Begriff und Realität nicht absolut durchgreifend, sondern nur relativ ist. Denn wäre gar kein Zusammenstimmen beider mehr vorhanden, fehlte dem Leibe durchaus die echte Gliederung wie deren wahre Idealität, so verwandelte sich sogleich das Leben in den Tod, der das selbständig auseinanderfallen läßt, was die Beseelung in ungetrennter Einheit zusammenhält.

β) Sagten wir nun, die Seele sei die Totalität des Begriffs als die in sich subjektive ideelle Einheit, der gegliederte Leib dagegen dieselbe Totalität, doch als die Auslegung und das sinnliche Außereinander aller besonderen Seiten, und beide seien in der Lebendigkeit als in *Einheit* gesetzt, so liegt hierin allerdings ein Widerspruch. Denn die ideelle Einheit ist nicht nur *nicht* das sinnliche Außereinander, in welchem jede Besonderheit ein selbständiges Bestehen und abgeschlossene Eigentümlichkeit hat, sondern sie ist das direkt Entgegengesetzte solcher äußerlichen Realität. Daß aber das Entgegengesetzte das Identische sein soll, ist eben der Widerspruch selber. Wer aber verlangt, daß nichts existiere, was in sich einen Widerspruch als Identität Entgegengesetzter trägt, der fordert zugleich, daß nichts Lebendiges existiere. Denn die Kraft des Lebens und mehr noch die Macht des Geistes besteht eben darin, den Widerspruch in sich zu setzen, zu ertragen und zu überwinden. Dieses Setzen und Auflösen des Widerspruchs von ideeller Einheit und realem Außereinander der Glieder macht den steten Prozeß des Lebens aus, und das Leben ist nur als *Prozeß*. Der Lebensprozeß umfaßt die gedoppelte Tätigkeit: einerseits stets die realen Unterschiede aller Glieder und Bestimmtheiten des Organis-

mus zur sinnlichen Existenz zu bringen, andererseits aber, wenn sie in selbständiger Besonderung erstarren und gegeneinander zu festen Unterschieden sich abschließen wollen, an ihnen ihre allgemeine Idealität, welche ihre Belebung ist, geltend zu machen. Dies ist der Idealismus der Lebendigkeit. Denn nicht nur die Philosophie etwa ist idealistisch, sondern die Natur schon tut als Leben faktisch dasselbe, was die idealistische Philosophie in ihrem geistigen Felde vollbringt. – Erst beide Tätigkeiten aber in einem, das stete Realisieren der Bestimmtheiten des Organismus wie das Ideellsetzen der real vorhandenen zu ihrer subjektiven Einheit, ist der vollendete Prozeß des Lebens, dessen nähere Formen wir hier nicht betrachten können. Durch diese Einheit der gedoppelten Tätigkeit sind alle Glieder des Organismus stets erhalten und stets in die Idealität ihrer Belebung zurückgenommen. Die Glieder zeigen diese Idealität denn auch sogleich darin, daß ihnen ihre belebte Einheit nicht gleichgültig, sondern im Gegenteil die Substanz ist, in welcher und durch welche sie allein ihre besondere Individualität bewahren können. Dies gerade macht den wesentlichen Unterschied von Teil eines Ganzen und Glied eines Organismus aus. Die besonderen Teile z. B. eines Hauses, die einzelnen Steine, Fenster usf., bleiben dasselbe, ob sie zusammen ein Haus bilden oder nicht; die Gemeinschaft mit anderen ist ihnen gleichgültig, und der Begriff bleibt ihnen eine bloß äußerliche Form, welche nicht in den realen Teilen lebt, um dieselben zur Idealität einer subjektiven Einheit zu erheben. Die Glieder dagegen eines Organismus haben zwar gleichfalls äußere Realität, jedoch so sehr ist der Begriff das innewohnende eigene Wesen derselben, daß er ihnen nicht als nur äußerlich vereinigende Form aufgedrückt ist, sondern ihr alleiniges Bestehen ausmacht. Dadurch haben die Glieder keine solche Realität wie die Steine eines Gebäudes oder die Planeten, Monde, Kometen im Planetensystem, sondern eine innerhalb des Organismus, aller Realität unerachtet, ideell gesetzte Existenz. Die Hand z. B., abgehauen, verliert ihr selbstän-

diges Bestehen; sie bleibt nicht, wie sie im Organismus war, ihre Regsamkeit, Bewegung, Gestalt, Farbe usf. verändert sich; ja, sie geht in Fäulnis über und ihre ganze Existenz löst sich auf. Bestehen hat sie nur als Glied des Organismus, Realität nur als stets in die ideelle Einheit zurückgenommen. Hierin besteht die höhere Weise der Realität innerhalb des lebendigen Organismus; das Reale, Positive wird stets negativ und ideell gesetzt, während diese Idealität zugleich das Erhalten gerade und das Element des Bestehens für die realen Unterschiede ist.

γ) Die Realität, welche die Idee als natürliche Lebendigkeit gewinnt, ist deswegen *erscheinende* Realität. Erscheinung nämlich heißt nichts anderes, als daß eine Realität existiert, jedoch nicht unmittelbar ihr Sein an ihr selbst hat, sondern in ihrem Dasein zugleich negativ gesetzt ist. Das Negieren nun aber der unmittelbar äußerlich daseienden Glieder hat nicht nur die negative Beziehung, als die Tätigkeit des Idealisierens, sondern ist in dieser Negation zugleich affirmatives Fürsichsein. Bisher betrachteten wir das besondere Reale in seiner abgeschlossenen Besonderheit als das Affirmative. Diese Selbständigkeit aber ist im Lebendigen negiert, und die ideelle Einheit innerhalb des leiblichen Organismus allein erhält die Macht affirmativer Beziehung auf sich selbst. Als diese in ihrem Negieren ebenso affirmative Idealität ist die Seele aufzufassen. Wenn es daher die Seele ist, welche im Leibe erscheint, so ist diese Erscheinung zugleich affirmativ. Sie tut sich zwar als die Macht gegen die selbständige Besonderung der Glieder kund, doch ist auch deren Bildnerin, indem sie das als Inneres und Ideelles enthält, was sich äußerlich in den Formen und Gliedern ausprägt. So ist es dies positive Innere selbst, das im Äußeren erscheint; das Äußere, welches nur äußerlich bleibt, würde nichts als eine Abstraktion und Einseitigkeit sein. Im lebendigen Organismus aber haben wir ein Äußeres, in welchem das Innere erscheint, indem das Äußere sich an ihm selbst als dies Innere zeigt, das sein Begriff ist. Diesem Begriff

wiederum gehört die Realität zu, in welcher er als Begriff erscheint. Da nun aber in der Objektivität der Begriff als Begriff die sich auf sich beziehende, in ihrer Realität *für sich* seiende Subjektivität ist, existiert das Leben nur als *Lebendiges,* als einzelnes Subjekt. Erst das Leben hat diesen negativen Einheitspunkt gefunden; negativ ist derselbe, weil das subjektive Fürsichsein erst durch das Ideellsetzen der realen Unterschiede als *nur realer* hervortreten kann, womit denn aber zugleich die subjektive, affirmative Einheit des Fürsichseins verbunden ist. – Diese Seite der Subjektivität hervorzuheben ist von großer Wichtigkeit. Das Leben ist nur erst als einzelne lebendige Subjektivität wirklich.

Fragen wir weiter, woran sich die Idee des Lebens innerhalb der wirklichen lebendigen Individuen erkennen läßt, so ist die Antwort folgende. Die Lebendigkeit muß *erstens* als Totalität eines leiblichen Organismus real sein, der aber *zweitens* nicht als ein Beharrendes erscheint, sondern als in sich fortdauernder Prozeß des Idealisierens, in welchem sich eben die lebendige Seele kundtut. *Drittens* ist diese Totalität nicht von außen her bestimmt und veränderlich, sondern aus sich heraus sich gestaltend und prozessierend und darin stets auf sich als subjektive Einheit und als Selbstzweck bezogen.

Diese in sich freie Selbständigkeit der subjektiven Lebendigkeit zeigt sich vornehmlich in der *Selbstbewegung.* Die unbelebten Körper der unorganischen Natur haben ihre feste Räumlichkeit, sie sind eins mit ihrem Ort und an ihn gebunden oder von außen her bewegt. Denn ihre Bewegung geht nicht von ihnen selbst aus, und wenn sie an ihnen hervortritt, erscheint sie deshalb als eine ihnen fremde Einwirkung, welche aufzuheben sie das reagierende Streben haben. Und wenn auch die Bewegung der Planeten usf. nicht als äußerer Anstoß und als den Körpern fremdartig erscheint, so ist sie doch an ein festes Gesetz und dessen abstrakte Notwendigkeit gebunden. Das lebendige Tier aber in seiner freien Selbstbewegung negiert das Gebundensein an den be-

stimmten Ort aus sich selbst und ist die fortgesetzte Befreiung von dem sinnlichen Einssein mit solcher Bestimmtheit. Ebenso ist es in seiner Bewegung das wenn auch nur relative Aufheben der Abstraktion in den bestimmten Arten der Bewegung, deren Bahn, Geschwindigkeit usf. Näher aber noch hat das Tier aus sich selbst in seinem Organismus sinnliche Räumlichkeit, und die Lebendigkeit ist Selbstbewegung innerhalb dieser Realität selber, als Blutumlauf, Bewegung der Glieder usf.

Die Bewegung aber ist nicht die einzige Äußerung der Lebendigkeit. Das freie Tönen der tierischen Stimme, welches den unorganischen Körpern fehlt, indem sie nur durch fremden Anstoß rauschen und klingen, ist schon ein höherer Ausdruck der beseelten Subjektivität. Am durchgreifendsten aber zeigt sich die idealisierende Tätigkeit darin, daß sich das lebendige Individuum einerseits zwar in sich gegen die übrige Realität abschließt, andererseits jedoch ebensosehr die Außenwelt *für sich* macht, teils theoretisch durch das Sehen usf., teils praktisch, insofern es die Außendinge sich unterwirft, sie benutzt, sie sich im Ernährungsprozesse assimiliert und so an seinem Anderen sich selbst als Individuum stets reproduziert, und zwar in erstarkteren Organismen in bestimmter geschiedenen Intervallen der Bedürftigkeit, des Verzehrens und der Befriedigung und Sattigkeit.

Dies alles sind Tätigkeiten, in welchen der Begriff der Lebendigkeit an beseelten Individuen zur Erscheinung kommt. Diese Idealität nun ist nicht etwa nur *unsere* Reflexion, sondern sie ist *objektiv* in dem lebendigen Subjekt selbst vorhanden, dessen Dasein wir deshalb einen objektiven Idealismus nennen dürfen. Die Seele, als dieses Ideelle, macht *sich* scheinen, indem sie die *nur* äußere Realität des Leibes stets zum Scheinen herabsetzt und damit selber objektiv in der Körperlichkeit erscheint.

Als die sinnlich objektive Idee nun ist die Lebendigkeit in der Natur *schön,* insofern das Wahre, die Idee, in ihrer nächsten Naturform als Leben unmittelbar in einzelner gemäßer Wirklichkeit da ist. Dieser nur sinnlichen Unmittelbarkeit wegen ist jedoch das lebendige Naturschöne weder schön *für sich* selber, noch *aus sich* selbst als schön und der schönen Erscheinung wegen *produziert.* Die Naturschönheit ist nur schön für anderes, d. h. *für uns,* für das die Schönheit auffassende *Bewußtsein.* Es fragt sich deshalb, in welcher Weise und wodurch uns denn die Lebendigkeit in ihrem unmittelbaren Dasein als *schön* erscheint.

a) Betrachten wir das Lebendige zunächst in seinem praktischen Sichhervorbringen und -erhalten, so ist das erste, was in die Augen fällt, die *willkürliche Bewegung.* Diese als Bewegung überhaupt angesehen ist nichts als die ganz abstrakte Freiheit der zeitlichen Ortsveränderung, in welcher sich das Tier als durchaus willkürlich und seine Bewegung als zufällig erweist. Die Musik, der Tanz dagegen haben zwar auch Bewegung in sich; diese jedoch ist nicht nur zufällig und willkürlich, sondern in sich selbst gesetzmäßig, bestimmt, konkret und maßvoll – wenn wir auch noch ganz von der Bedeutung, deren schöner Ausdruck sie ist, abstrahieren. Sehen wir die tierische Bewegung ferner als Realisierung eines inneren Zwecks an, so ist auch dieser als ein erregter Trieb selber durchaus zufällig und ein ganz beschränkter Zweck. Schreiten wir aber weiter vor und beurteilen die Bewegung als zweckmäßiges Tun und Zusammenwirken aller Teile, so geht solche Betrachtungsweise nur aus der Tätigkeit unseres Verstandes hervor. – Derselbe Fall tritt ein, wenn wir darauf reflektieren, wie das Tier seine Bedürfnisse befriedigt, sich ernährt, wie es die Speise ergreift, verzehrt, verdaut und überhaupt alles vollbringt, was zu seiner Selbsterhaltung notwendig ist. Denn auch hier haben wir entweder nur den äußeren Anblick einzelner

Begierden und deren willkürliche und zufällige Befriedigungen – wobei noch dazu die innere Tätigkeit des Organismus nicht einmal zur Anschauung kommt –; oder alle diese Tätigkeiten und ihre Äußerungsweisen werden Gegenstand des Verstandes, der das Zweckmäßige darin, das Zusammenstimmen der tierischen inneren Zwecke und der dieselben realisierenden Organe, zu verstehen sich bemüht.

Weder das sinnliche Anschauen der einzelnen zufälligen Begierden, willkürlichen Bewegungen und Befriedigungen noch die Verstandesbetrachtung der Zweckmäßigkeit des Organismus machen für uns die tierische Lebendigkeit zum Naturschönen, sondern die *Schönheit* betrifft das Scheinen der einzelnen Gestalt in ihrer Ruhe wie in ihrer Bewegung, abgesehen von deren Zweckmäßigkeit für die Befriedigung der Bedürfnisse wie von der ganz vereinzelten Zufälligkeit des Sichbewegens. Die Schönheit kann aber nur in die *Gestalt* fallen, weil diese allein die äußerliche Erscheinung ist, in welcher der objektive Idealismus der Lebendigkeit für uns als Anschauende und sinnlich Betrachtende wird. Das Denken faßt diesen Idealismus in seinem *Begriffe* auf und macht denselben seiner *Allgemeinheit* nach für sich, die Betrachtung der Schönheit aber seiner *scheinenden Realität* nach. Und diese Realität ist die äußere Gestalt des gegliederten Organismus, der für uns ebenso ein Daseiendes als ein *Scheinendes* ist, indem die bloß reale Mannigfaltigkeit der besonderen Glieder in der *beseelten* Totalität der Gestalt als Schein gesetzt sein muß.

b) Nach dem bereits erläuterten Begriff der Lebendigkeit ergeben sich nun als nähere Art dieses Scheinens folgende Punkte: Die Gestalt ist räumliche Ausbreitung, Umgrenzung, Figuration, unterschieden in Formen, Färbung, Bewegung usf., und eine Mannigfaltigkeit solcher Unterschiede. Soll sich nun aber der Organismus als beseelt kundtun, so muß sich zeigen, daß derselbe an dieser *Mannigfaltigkeit* nicht seine wahre Existenz habe. Dies geschieht in der Art, daß die verschiedenen Teile und Weisen der Erscheinung, die

für uns als sinnliche sind, sich zugleich zu einem Ganzen zusammenschließen und dadurch als ein *Individuum* erscheinen, das ein Eins ist und diese Besonderheiten, wenn auch als unterschiedene, dennoch als übereinstimmende hat.

α) Diese Einheit aber muß sich *erstens* als *absichtslose* Identität dartun und deshalb sich nicht als abstrakte Zweckmäßigkeit geltend machen. Die Teile müssen weder nur als Mittel eines bestimmten Zweckes und als in seinem Dienste zur Anschauung kommen, noch dürfen sie ihre Unterscheidung in Bau und Gestalt gegeneinander aufgeben.

β) Im Gegenteil erhalten die Glieder *zweitens* für die Anschauung den Schein der *Zufälligkeit*, d. h. an dem einen ist nicht die Bestimmtheit auch des anderen gesetzt. Keines erhält diese oder jene Gestalt, weil sie das andere hat, wie dies z. B. bei der Regelmäßigkeit als solcher der Fall ist. In der Regelmäßigkeit bestimmt irgendeine abstrakte Bestimmtheit die Gestalt, Größe usf. aller Teile. Die Fenster z. B. an einem Gebäude sind alle gleich groß oder wenigstens die in ein und derselben Reihe stehenden; ebenso sind die Soldaten in einem Regimente regelmäßiger Truppen überein gekleidet. Hier erscheinen die besonderen Teile der Kleidung, ihre Form, Farbe usf. nicht als gegeneinander zufällig, sondern der eine hat seine bestimmte Form des anderen wegen. Weder der Unterschied der Formen noch ihre eigentümliche Selbständigkeit kommt hier zu ihrem Recht. Bei dem organisch-lebendigen Individuum ist dies ganz anders. Da ist jeder Teil unterschieden, die Nase von der Stirn, der Mund von den Wangen, die Brust vom Halse, die Arme von den Beinen usf. Indem nun für die Anschauung jedes Glied nicht die Gestalt des anderen, sondern seine eigentümliche Form hat, welche nicht durch ein anderes Glied absolut bestimmt ist, so erscheinen die Glieder als in sich selbständig und dadurch gegeneinander frei und zufällig. Denn das materielle Zusammenhängen betrifft ihre Form als solche nicht.

γ) *Drittens* nun aber muß für die Anschauung dennoch ein

innerer Zusammenhang in dieser Selbständigkeit sichtbar werden, obschon die Einheit nicht wie bei der Regelmäßigkeit abstrakt und äußerlich sein darf, sondern die eigentümlichen Besonderheiten, statt dieselben auszulöschen, vielmehr hervorrufen und bewahren muß. Diese Identität ist nicht sinnlich und unmittelbar für die Anschauung wie die Unterschiedenheit der Glieder gegenwärtig und bleibt deshalb eine geheime, *innere* Notwendigkeit und Übereinstimmung. Als *nur* innere, nicht auch äußerlich sichtbare aber wäre sie nur durch das Denken zu erfassen und entzöge sich der Anschauung gänzlich. Dann würde sie jedoch dem Anblick des Schönen mangeln und das Anschauen in dem Lebendigen nicht die Idee als real erscheinende vor sich sehen. Die Einheit deshalb muß auch ins Äußere heraustreten, wenn sie als das ideell Beseelende nicht bloß sinnlich und räumlich sein darf. Sie erscheint am Individuum als die allgemeine Idealität seiner Glieder, welche die haltende und tragende Grundlage, das Subjektum des lebendigen Subjektes ausmacht. Diese subjektive Einheit kommt im organischen Lebendigen als die Empfindung hervor. In der Empfindung und deren Ausdruck zeigt sich die Seele *als Seele*. Denn für sie hat das bloße Nebeneinanderbestehen der Glieder keine Wahrheit, und die Vielheit der räumlichen Formen ist für ihre subjektive Idealität nicht vorhanden. Sie setzt zwar die Mannigfaltigkeit, eigentümliche Bildung und organische Gliederung der Teile voraus; doch indem an ihnen die empfindende Seele und deren Ausdruck hervortritt, erscheint die allgegenwärtige innere Einheit gerade als das Aufheben der bloßen realen Selbständigkeiten, welche nun nicht mehr sich selbst allein, sondern ihre empfindende Beseelung darstellen.

c) Zunächst aber gibt der Ausdruck der seelenhaften Empfindung weder den Anblick einer notwendigen Zusammengehörigkeit der besonderen Glieder untereinander noch die Anschauung der notwendigen Identität der *realen* Gliederung und der *subjektiven* Einheit der Empfindung als solcher.

α) Soll die Gestalt nun dennoch als Gestalt diese innere Übereinstimmung und deren Notwendigkeit erscheinen lassen, so kann der Zusammenhang für uns als die *Gewohnheit* des Nebeneinanderstehens solcher Glieder sein, welches einen gewissen Typus und die wiederholten Bilder dieses Typus hervorbringt. Die Gewohnheit jedoch ist selbst nur wieder eine bloß *subjektive Notwendigkeit*. Nach diesem Maßstab können wir z. B. Tiere häßlich finden, weil sie einen Organismus zeigen, der von unseren gewohnten Anschauungen abweicht oder ihnen widerspricht. Wir nennen deshalb Tierorganismen bizarr, insofern die Weise der Zusammenstellung ihrer Organe außerhalb der sonst schon häufig gesehenen und uns deshalb geläufigen fällt: Fische z. B., deren unverhältnismäßig großer Leib in einen kurzen Schwanz endet und deren Augen auf einer Seite nebeneinanderstehen. Bei Pflanzen sind wir mannigfachere Abweichungen schon eher gewohnt, obschon uns die Kaktus z. B. mit ihren Stacheln und der mehr geradlinigen Bildung ihrer eckigen Stangen verwundersam erscheinen können. Wer in der Naturgeschichte vielseitige Bildung und Kenntnis hat, wird in dieser Beziehung sowohl die einzelnen Teile am genauesten kennen, als auch die größte Menge von Typen ihrer Zusammengehörigkeit nach im Gedächtnis tragen, so daß ihm wenig Ungewohntes vor die Augen kommt.

β) Ein tieferes Eindringen in diese Zusammenstimmung kann sodann *zweitens* zu der Einsicht und Geschicklichkeit befähigen, aus einem *vereinzelten* Gliede sogleich die *ganze* Gestalt, welcher dasselbe angehören müsse, anzugeben. Wie Cuvier[3] z. B. in dieser Rücksicht berühmt war, indem er durch die Anschauung eines einzelnen Knochens – sei er fossil oder nicht – festzustellen wußte, welchem Tiergeschlechte das Individuum zuzuteilen sei, dem er zu eigen war. Das *ex ungue leonem* gilt hier im eigentlichen Sinne des Wortes; aus den Klauen, dem Schenkelbein wird die Be-

3 Georges Cuvier, 1769–1832, französischer Naturforscher

schaffenheit der Zähne, aus diesen umgekehrt die Gestalt des Hüftknochens, die Form des Rückenwirbels entnommen. Bei solcher Betrachtung jedoch bleibt das Erkennen des Typus keine bloße Gewohnheitssache, sondern es treten schon Reflexionen und einzelne Gedankenbestimmungen als das Leitende ein. *Cuvier* z. B. hat bei seinen Feststellungen eine inhaltsvolle Bestimmtheit und durchgreifende Eigenschaft vor sich, welche als die Einheit in allen besonderen, voneinander verschiedenen Teilen sich geltend machen und deshalb darin wiederzuerkennen sein soll. Solche Bestimmtheit etwa ist die Qualität des Fleischfressens, welche dann das Gesetz für die Organisation aller Teile ausmacht. Ein fleischfressendes Tier z. B. bedarf anderer Zähne, Backenknochen usf.; es kann sich, wenn es auf Raub ausgehen, den Raub packen muß, nicht mit Hufen begnügen, sondern hat Klauen nötig. Hier also ist Bestimmtheit das Leitende für die notwendige Gestalt und Zusammengehörigkeit aller Glieder. Zu dergleichen allgemeinen Bestimmtheiten geht auch wohl die gewöhnliche Vorstellung fort, wie bei der Stärke des Löwen, des Adlers usf. Solche Betrachtungsweise nun werden wir als *Betrachtung* allerdings *schön* und geistreich nennen können, indem sie uns eine Einheit der Gestaltung und ihrer Formen kennen lehrt, ohne daß diese Einheit einförmig sich wiederholt, sondern den Gliedern zugleich ihre volle Unterschiedenheit läßt. Jedoch ist in dieser Betrachtung die *Anschauung* nicht das Überwiegende, sondern ein allgemeiner leitender *Gedanke*. Nach dieser Seite werden wir deshalb nicht sagen, daß wir uns zu dem Gegenstande als *schönem* verhalten, sondern wir werden die Betrachtung, als subjektive, *schön* nennen. Und näher angesehen, gehen diese Reflexionen von einer einzelnen beschränkten Seite als leitendem Prinzipe aus, von der Art nämlich der tierischen Ernährung, von der Bestimmung z. B. des Fleischfressens, Pflanzenfressens usf. Durch solche Bestimmtheit aber ist es nicht jener Zusammenhang des Ganzen, des Begriffs, der Seele selbst, der zur Anschauung kommt.

γ) Wenn wir daher in dieser Sphäre die innere totale Einheit des Lebens zum Bewußtsein bringen sollten, so könnte es nur durch das Denken und Begreifen geschehen; denn im Natürlichen kann sich die Seele *als solche* noch nicht erkennbar machen, weil die subjektive Einheit in ihrer Idealität noch nicht für sich selbst geworden ist. Erfassen wir nun aber die Seele durch das Denken ihrem Begriff nach, so haben wir zweierlei: die Anschauung der Gestalt und den gedachten Begriff der Seele als Seele. Dies soll nun aber in der Anschauung des Schönen nicht der Fall sein; der Gegenstand darf uns weder als Gedanke vorschweben, noch als Interesse des Denkens einen Unterschied und Gegensatz gegen die Anschauung bilden. Es bleibt deshalb nichts übrig, als daß der Gegenstand für den *Sinn* überhaupt vorhanden sei, und als die echte Betrachtungsweise des Schönen in der Natur erhalten wir dadurch eine *sinnvolle* Anschauung der Naturgebilde. »Sinn« nämlich ist dies wunderbare Wort, welches selber in zwei entgegengesetzten Bedeutungen gebraucht wird. Einmal bezeichnet es die Organe der unmittelbaren Auffassung, das andere Mal aber heißen wir Sinn: die Bedeutung, den Gedanken, das Allgemeine der Sache. Und so bezieht sich der Sinn einerseits auf das unmittelbar Äußerliche der Existenz, andererseits auf das innere Wesen derselben. Eine sinnvolle Betrachtung nun *scheidet* die beiden Seiten nicht etwa, sondern in der einen Richtung enthält sie auch die entgegengesetzte und faßt im sinnlichen unmittelbaren Anschauen zugleich das Wesen und den Begriff auf. Da sie aber eben diese Bestimmungen in noch ungetrennter Einheit in sich trägt, so bringt sie den Begriff nicht als solchen ins Bewußtsein, sondern bleibt bei der Ahnung desselben stehen. Werden z. B. drei Naturreiche festgestellt, das Mineralreich, Pflanzenreich, Tierreich, so ahnen wir in dieser Stufenfolge eine innere Notwendigkeit begriffsgemäßer Gliederung, ohne bei der bloßen Vorstellung einer äußerlichen Zweckmäßigkeit stehenzubleiben. Auch bei der Mannigfaltigkeit der Gebilde innerhalb dieser Reiche ahnt die sin-

nige Beschauung einen vernunftgemäßen Fortschritt in den verschiedenen Gebirgsformationen wie in den Reihen der Pflanzen- und Tiergeschlechter. Ähnlich wird auch der einzelne tierische Organismus, dies Insekt mit seiner Einteilung in Kopf, Brust, Unterleib und Extremitäten, als eine in sich vernünftige Gliederung angeschaut und in den fünf Sinnen, obschon sie anfangs wohl als eine zufällige Vielheit erscheinen können, dennoch gleichfalls eine Angemessenheit zum Begriffe gefunden werden. Von solcher Art ist die Goethesche Beschauung und Darlegung der inneren Vernünftigkeit der Natur und ihrer Erscheinungen. Mit großem Sinne trat er naiverweise mit sinnlicher Betrachtung an die Gegenstände heran und hatte zugleich die volle Ahnung ihres begriffsgemäßen Zusammenhangs. Auch die Geschichte kann so erfaßt und erzählt werden, daß durch die einzelnen Begebenheiten und Individuen ihre wesentliche Bedeutung und ihr notwendiger Zusammenhang heimlich hindurchleuchtet.

3. Betrachtungsweisen der natürlichen Lebendigkeit

So wäre denn also die Natur überhaupt als sinnliche Darstellung des konkreten Begriffs und der Idee schön zu nennen, insofern nämlich bei Anschauung der begriffsmäßigen Naturgestalten ein solches Entsprechen geahnt ist und bei sinnlicher Betrachtung dem Sinne zugleich die innere Notwendigkeit und das Zusammenstimmen der totalen Gliederung aufgeht. Weiter als bis zu dieser Ahnung des Begriffs dringt die Anschauung der Natur als schöner nicht vorwärts. Dann bleibt aber dies Auffassen, für welches die Teile, obschon sie als frei für sich selber hervorgegangen erscheinen, dennoch ihr Zusammenstimmen in Gestalt, Umrissen, Bewegung usf. sichtbar machen, nur *unbestimmt* und *abstrakt*. Die innere Einheit *bleibt innerlich*, sie tritt für die Anschauung nicht in konkret ideeller Form heraus, und die Betrachtung läßt es bei der Allgemeinheit eines notwendigen beseelenden Zusammenstimmens überhaupt bewenden.

a) Jetzt also haben wir zunächst nur den in sich beseelten Zusammenhang in der begriffsmäßigen Gegenständlichkeit der Naturgebilde als die Schönheit der Natur vor uns. Mit diesem Zusammenhang ist die Materie unmittelbar identisch, die Form wohnt der Materie, als deren wahrhaftes Wesen und gestaltende Macht, unmittelbar ein. Dies gibt die allgemeine Bestimmung für die Schönheit auf dieser Stufe. So verwundert uns z. B. der natürliche Kristall durch seine regelmäßige Gestalt, welche durch keine nur äußerlich mechanische Einwirkung, sondern durch innere eigentümliche Bestimmung und freie Kraft hervorgebracht ist, frei von seiten des Gegenstandes selbst. Denn eine demselben äußere Tätigkeit könnte als solche zwar ebenfalls frei sein, in den Kristallen aber ist die gestaltende Tätigkeit keine dem Objekt fremdartige, sondern eine tätige Form, die diesem Mineral seiner eigenen Natur nach angehört; es ist die freie Kraft der Materie selbst, welche durch immanente Tätigkeit sich formt und nicht passiv ihre Bestimmtheit von außen erhält. Und so bleibt die Materie in ihrer realisierten Form als ihrer eigenen frei bei sich selber. In noch höherer konkreterer Weise zeigt sich die ähnliche Tätigkeit der immanenten Form in dem lebendigen Organismus und dessen Umrissen, Gestalt der Glieder und vor allem in der Bewegung und dem Ausdruck der Empfindungen. Denn hier ist es die innere Regsamkeit selbst, welche lebendig hervorspringt.

b) Doch auch bei dieser Unbestimmtheit der Naturschönheit als innerer Beseelung machen wir

α) nach der Vorstellung der Lebendigkeit sowie nach der Ahnung ihres wahren Begriffs und den gewohnten Typen ihrer gemäßen Erscheinung wesentliche Unterschiede, nach welchen wir Tiere schön oder häßlich nennen, wie das Faultier z. B., das sich nur mühsam schleppt und dessen ganzer Habitus die Unfähigkeit zu rascher Bewegung und Tätigkeit dartut, durch diese schläfrige Trägheit mißfällt. Denn Tätigkeit, Beweglichkeit bekunden gerade die höhere Idealität

des Lebens. Ebenso können wir Amphibien, manche Fischarten, Krokodile, Kröten, so viele Insektenarten usf. nicht schön finden; besonders aber werden Zwitterwesen, welche den Übergang von einer bestimmten Form zur anderen bilden und deren Gestalt vermischen, uns wohl auffallen, aber unschön erscheinen, wie das Schnabeltier, das ein Gemisch von Vogel und vierfüßigem Tiere ist. Auch dies kann uns zunächst als bloße Gewohnheit vorkommen, indem wir einen festen Typus der Tiergattungen in der Vorstellung haben. Aber in dieser Gewohnheit ist zugleich die Ahnung nicht untätig, daß die Bildung z. B. eines Vogels in notwendiger Weise zusammengehört und ihrem Wesen nach Formen, welche anderen Gattungen eigen sind, nicht aufnehmen kann, ohne nicht Zwittergeschöpfe hervorzubringen. Solche Vermischungen erweisen sich deshalb als fremdartig und widersprechend. Weder die einseitige Beschränktheit der Organisation, welche mangelhaft und unbedeutend erscheint und nur auf äußerliche begrenzte Bedürftigkeit hindeutet, noch solche Vermischungen und Übergänge, die, obschon sie in sich nicht so einseitig sind, doch aber die Bestimmtheiten der Unterschiede nicht festzuhalten vermögen, gehören dem Gebiete der lebendigen Naturschönheit an.

β) In einem anderen Sinne sprechen wir ferner von der Schönheit der Natur, wenn wir keine organisch lebendigen Gebilde vor uns haben, wie z. B. bei Anschauung einer Landschaft. Hier ist keine organische Gliederung der Teile als durch den Begriff bestimmt und zu seiner ideellen Einheit sich belebend vorhanden, sondern einerseits nur eine reiche Mannigfaltigkeit der Gegenstände und äußerliche Verknüpfung verschiedener Gestaltungen, organischer oder unorganischer: Konturen von Bergen, Windungen der Flüsse, Baumgruppen, Hütten, Häuser, Städte, Paläste, Wege, Schiffe, Himmel und Meer, Täler und Klüfte; andererseits tritt innerhalb dieser Verschiedenheit eine gefällige oder imponierende äußere Zusammenstimmung hervor, die uns interessiert.

γ) Eine eigentümliche Beziehung endlich gewinnt die Naturschönheit durch das Erregen von Stimmungen des Gemüts und durch Zusammenstimmen mit denselben. Solche Bezüglichkeit z. B. erhält die Stille einer Mondnacht, die Ruhe eines Tales, durch welches ein Bach sich hinschlängelt, die Erhabenheit des unermeßlichen, aufgewühlten Meeres, die ruhige Größe des Sternenhimmels. Die Bedeutung gehört hier nicht mehr den Gegenständen als solchen an, sondern ist in der erweckten Gemütsstimmung zu suchen. Ebenso nennen wir Tiere schön, wenn sie einen Seelenausdruck zeigen, der mit menschlichen Eigenschaften einen Zusammenklang hat, wie Mut, Stärke, List, Gutmütigkeit usf. Es ist dies ein Ausdruck, der einerseits allerdings den Gegenständen eigen ist und eine Seite des Tierlebens darstellt, andererseits aber in unserer Vorstellung und unserem eigenen Gemüte liegt.

c) Wie sehr nun aber auch das tierische Leben als Gipfel der Naturschönheit schon eine Beseelung ausdrückt, so ist doch jedes Tierleben durchaus beschränkt und an ganz bestimmte Qualitäten gebunden. Der Kreis seines Daseins ist eng und seine Interessen durch das Naturbedürfnis der Ernährung, des Geschlechtstriebes usf. beherrscht. Sein Seelenleben als das Innere, das in der Gestalt Ausdruck gewinnt, ist arm, abstrakt und gehaltlos. – Ferner tritt dies Innere nicht *als Inneres* in die Erscheinung hinaus, das Natürlich-Lebendige offenbart seine Seele nicht an ihm selbst, denn das Natürliche ist eben dieses, daß seine Seele nur innerlich bleibt, d. h. sich nicht selber als Ideelles äußert. Die Seele des Tiers nämlich ist, wie wir schon andeuteten, nicht *für sich selbst* diese ideelle Einheit; wäre sie *für sich*, so *manifestierte* sie sich auch in diesem Fürsichsein für andere. Erst das bewußte Ich ist das einfach Ideelle, welches, als für sich selber ideell, von sich als dieser einfachen Einheit weiß und sich deshalb eine Realität gibt, die keine nur äußerlich sinnliche und leibliche, sondern selbst ideeller Art ist. Hier erst hat die Realität die Form des Begriffes selbst, der Begriff tritt sich gegenüber,

hat *sich* zu seiner Objektivität und ist in derselben für sich. Das tierische Leben dagegen ist nur *an sich* diese Einheit, in welcher die Realität als Leiblichkeit eine andere Form hat als die ideelle Einheit der Seele. Das bewußte Ich aber ist *für sich* selbst diese Einheit, deren Seiten die gleiche Idealität zu ihrem Elemente haben. Als diese bewußte Konkretion manifestiert sich das Ich auch für andere. Das Tier jedoch läßt durch seine Gestalt für die Anschauung eine Seele nur ahnen, denn es hat selber nur erst den trüben Schein einer Seele, als Hauch, Duft, der sich über das Ganze breitet, die Glieder zur Einheit bringt und im ganzen Habitus den ersten Beginn eines besonderen Charakters offenbar macht. Dies ist der nächste Mangel des Naturschönen, auch seiner höchsten Gestaltung nach betrachtet, ein Mangel, der uns auf die Notwendigkeit des *Ideals* als des *Kunstschönen* hinleiten wird. Ehe wir aber zum Ideal gelangen, fallen *zwei* Bestimmungen dazwischen, welche die nächsten Konsequenzen jenes Mangels aller Naturschönheit sind.

Wir sagten, die Seele erscheine in der tierischen Gestalt nur getrübt als Zusammenhang des Organismus, als Einheitspunkt der Beseelung, der es an gehaltvoller Erfüllung fehlt. Nur eine unbestimmte und ganz beschränkte Seelenhaftigkeit kommt zum Vorschein. Diese abstrakte Erscheinung haben wir kurz für sich zu betrachten.

B. Die äussere Schönheit der abstrakten Form und abstrakten Einheit des sinnlichen Stoffs

Es ist eine äußere Realität vorhanden, die als äußere zwar bestimmt ist, deren Inneres aber, statt als Einheit der Seele zu konkreter Innerlichkeit zu kommen, es nur zur Unbestimmtheit und Abstraktion zu bringen vermag. Deshalb gewinnt diese Innerlichkeit nicht als für sich innerliche in ideeller Form und als ideeller Inhalt ihr gemäßes Dasein, sondern erscheint als äußerlich bestimmende Einheit in dem äußerlich Realen. Die konkrete Einheit des Inneren würde

darin bestehen, daß einerseits die Seelenhaftigkeit in sich und für sich selber inhaltsvoll wäre und andererseits die äußere Realität mit diesem ihrem Inneren durchdränge und somit die reale Gestalt zur offenen Manifestation des Inneren machte. Solch eine konkrete Einheit aber hat die Schönheit auf dieser Stufe nicht erreicht, sondern hat sie als das Ideal noch vor sich. Die konkrete Einheit kann deshalb jetzt in die Gestalt noch nicht eintreten, sondern nur erst analysiert, d. h. nach den *unterschiedenen* Seiten, welche die Einheit enthält, *abgesondert* und vereinzelt betrachtet werden. So fällt zunächst die gestaltende *Form* und die *sinnliche äußere Realität* als unterschieden *auseinander,* und wir erhalten *zwei* verschiedene Seiten, welche wir hier zu betrachten haben. In dieser Trennung nun aber einerseits und in ihrer Abstraktion andererseits ist die innere Einheit für die äußere Realität selbst eine äußerliche Einheit und erscheint deshalb im Äußeren selbst nicht als die schlechthin immanente Form des totalen inneren Begriffs, sondern als äußerlich herrschende Idealität und Bestimmtheit.

Dies sind die Gesichtspunkte, deren nähere Ausführung uns jetzt beschäftigen wird.

Das erste, was wir in dieser Beziehung zu berühren haben, ist:

1. Die Schönheit der abstrakten Form

Die Form des Naturschönen als abstrakte ist einerseits bestimmte und dadurch beschränkte Form, andererseits enthält sie eine Einheit und abstrakte Beziehung auf sich. Näher aber regelt sie das äußerlich Mannigfaltige nach dieser ihrer Bestimmtheit und Einheit, welche aber nicht immanente Innerlichkeit und beseelende Gestalt wird, sondern äußere Bestimmtheit und Einheit an dem Äußerlichen bleibt. – Diese Art der Form ist das, was man Regelmäßigkeit, Symmetrie, ferner Gesetzmäßigkeit und endlich Harmonie nennt.

α) Die Regelmäßigkeit als solche ist überhaupt Gleichheit am Äußerlichen und näher die gleiche Wiederholung ein und derselben bestimmten Gestalt, welche die bestimmende Einheit für die Form der Gegenstände abgibt. Ihrer ersten Abstraktion wegen ist eine solche Einheit am weitesten von der vernünftigen Totalität des konkreten Begriffs entfernt, wodurch ihre Schönheit eine Schönheit abstrakter Verständigkeit wird; denn der Verstand hat zu seinem Prinzip die abstrakte, nicht in sich selbst bestimmte Gleichheit und Identität. So ist unter den Linien z. B. die gerade Linie die regelmäßigste, weil sie nur die *eine* abstrakt stets gleichbleibende Richtung hat. Ebenso ist der Kubus ein durchaus regelmäßiger Körper. Auf allen Seiten hat er gleich große Flächen, gleiche Linien und Winkel, welche als rechte der Veränderung ihrer Größe nicht wie stumpfe oder spitze Winkel fähig sind.

β) Mit der Regelmäßigkeit hängt die *Symmetrie* zusammen. Bei jener äußersten Abstraktion nämlich der Gleichheit in der Bestimmtheit bleibt die Form nicht stehen. Der Gleichheit gesellt sich Ungleiches hinzu, und in die leere Identität tritt der Unterschied unterbrechend ein. Dadurch kommt die *Symmetrie* hervor. Sie besteht darin, daß nicht eine abstrakt gleiche Form nur sich selber wiederholt, sondern mit einer anderen Form derselben Art, die für sich betrachtet ebenfalls eine bestimmte sich selbst gleiche, gegen die erste gehalten aber derselben ungleich ist, in Verbindung gebracht wird. Durch diese Verbindung nun muß eine neue, schon weiter bestimmte und in sich mannigfaltigere Gleichheit und Einheit zustande kommen. Wenn z. B. auf der einen Seite eines Hauses drei Fenster von gleicher Größe in gleicher Entfernung voneinander abstehen, dann drei oder vier in Verhältnis zu den ersten höhere in weiteren oder näheren Abständen folgen, endlich aber wiederum drei, in Größe und Entfernung den drei ersten gleich, hinzukom-

men, so haben wir den Anblick einer symmetrischen Anordnung. Die bloße Gleichförmigkeit und Wiederholung ein und derselben Bestimmtheit macht deshalb noch keine Symmetrie aus; zu dieser gehört auch der Unterschied in Größe, Stellung, Gestalt, Farbe, Tönen und sonstigen Bestimmungen, die dann aber wieder in gleichförmiger Weise müssen zusammengebracht werden. Erst die gleichmäßige Verbindung solcher gegeneinander ungleichen Bestimmtheiten gibt Symmetrie.

Beide Formen nun, die Regelmäßigkeit und die Symmetrie als bloß äußerliche Einheit und Ordnung, fallen vornehmlich in die *Größenbestimmtheit.* Denn die als äußerlich gesetzte, nicht schlechthin immanente Bestimmtheit ist überhaupt die quantitative, wogegen die Qualität eine bestimmte Sache zu dem macht, was sie ist, so daß sie mit der Änderung ihrer qualitativen Bestimmtheit eine ganz andere Sache wird. Die Größe aber und deren Änderung als bloße Größe ist eine für das Qualitative gleichgültige Bestimmtheit, wenn sie sich nicht als Maß geltend macht. Das Maß nämlich ist die Quantität, insofern sie selbst wieder qualitativ bestimmend wird, so daß die bestimmte Qualität an eine quantitative Bestimmtheit gebunden ist. Regelmäßigkeit und Symmetrie beschränken sich hauptsächlich auf Größebestimmtheiten und deren Gleichförmigkeit und Ordnung im Ungleichen.

Fragen wir weiter, wo dieses Ordnen der Größen seine rechte Stellung erhalten wird, so finden wir sowohl Gestaltungen der organischen als auch der unorganischen Natur regelmäßig und symmetrisch in ihrer Größe und Form. Unser eigener Organismus z. B. ist teilweise wenigstens regelmäßig und symmetrisch. Wir haben zwei Augen, zwei Arme, zwei Beine, gleiche Hüftknochen, Schulterblätter usf. Von anderen Teilen wissen wir wiederum, daß sie unregelmäßig sind, wie das Herz, die Lunge, die Leber, die Gedärme usf. Die Frage ist hier: worin liegt dieser Unterschied? Die Seite, an welcher die Regelmäßigkeit der Größe, Ge-

stalt, Stellung usw. sich kundgibt, ist gleichfalls die Seite der Äußerlichkeit als solcher im Organismus. Die regelmäßige und symmetrische Bestimmtheit tritt nämlich dem Begriff der Sache nach da hervor, wo das Objektive seiner Bestimmung gemäß das sich selbst Äußerliche ist und keine subjektive Beseelung zeigt. Die Realität, die in dieser Äußerlichkeit stehenbleibt, fällt jener abstrakten äußerlichen Einheit anheim. In der beseelten Lebendigkeit dagegen und höher hinauf in der freien Geistigkeit tritt die bloße Regelmäßigkeit gegen die lebendige subjektive Einheit zurück. Nun ist zwar die Natur überhaupt dem Geiste gegenüber das sich selbst äußerliche Dasein, doch waltet auch in ihr die Regelmäßigkeit nur da vor, wo die Äußerlichkeit als solche das Vorherrschende bleibt.

αα) Näher, wenn wir die Hauptstufen kurz durchgehen, haben Mineralien, Kristalle z. B., als unbeseelte Gebilde die Regelmäßigkeit und Symmetrie zu ihrer Grundform. Ihre Gestalt, wie schon bemerkt ward, ist ihnen zwar immanent und nicht bloß durch äußerliche Einwirkung bestimmt; die ihrer Natur nach ihnen zukommende Form arbeitet in heimlicher Tätigkeit das innere und äußere Gefüge aus. Doch diese Tätigkeit ist noch nicht die totale des konkreten idealisierenden Begriffs, der das Bestehen der selbständigen Teile als negatives setzt und dadurch wie im tierischen Leben beseelt; sondern die Einheit und Bestimmtheit der Form bleibt in abstrakt verständiger Einseitigkeit und bringt es deshalb, als Einheit an dem sich selber Äußerlichen, zu bloßer Regelmäßigkeit und Symmetrie, zu Formen, in welchen nur Abstraktionen als das Bestimmende tätig sind.

ββ) Die *Pflanze* weiterhin steht schon höher als der Kristall. Sie entwickelt sich schon zu dem Beginn einer Gliederung und verzehrt in steter tätiger Ernährung das Materielle. Aber auch die Pflanze hat noch nicht eigentlich beseelte Lebendigkeit, denn obschon organisch gegliedert, ist ihre Tätigkeit dennoch stets ins Äußerliche herausgerissen. Sie wurzelt ohne selbständige Bewegung und Ortsveränderung

fest, sie wächst fortwährend, und ihre ununterbrochene Assimilation und Ernährung ist kein ruhiges Erhalten eines in sich abgeschlossenen Organismus, sondern ein stetes neues Hervorbringen ihrer nach außen hin. Das Tier wächst zwar auch, doch es bleibt auf einem bestimmten Punkte der Größe stehen und reproduziert sich als Selbsterhaltung ein und desselben Individuums. Die Pflanze aber wächst ohne Aufhören; nur mit ihrem Absterben stellt sich das Vermehren ihrer Zweige, Blätter usf. ein. Und was sie in diesem Wachsen hervorbringt, ist immer ein neues Exemplar desselben ganzen Organismus. Denn jeder Zweig ist eine neue Pflanze und nicht etwa wie im tierischen Organismus nur ein vereinzeltes Glied. Bei dieser dauernden Vermehrung ihrer selbst zu vielen Pflanzenindividuen fehlt der Pflanze die beseelte Subjektivität und deren ideelle Einheit der Empfindung. Überhaupt ist sie ihrer ganzen Existenz und ihrem Lebensprozesse nach, wie sehr sie auch nach innen verdaut, die Nahrung sich tätig assimiliert und sich aus sich durch ihren freiwerdenden, im Materiellen tätigen Begriff bestimmt, dennoch stets in der Äußerlichkeit ohne subjektive Selbständigkeit und Einheit befangen, und ihre Selbsterhaltung entäußert sich fortwährend. Dieser Charakter des steten Sich-über-sich-Hinaustreibens ins Äußere macht nun auch die Regelmäßigkeit und Symmetrie als Einheit im Sichselberäußerlichen zu einem Hauptmoment für die Pflanzengebilde. Zwar herrscht hier die Regelmäßigkeit nicht mehr so streng als im Mineralreiche und gestaltet sich nicht mehr in so abstrakten Linien und Winkeln, bleibt aber dennoch überwiegend. Der Stamm größtenteils steigt geradlinig auf, die Ringe höherer Pflanzen sind kreisförmig, die Blätter nähern sich kristallinischen Formen, und die Blüten in Zahl der Blätter, Stellung, Gestalt tragen – dem Grundtypus nach – das Gepräge regelmäßiger und symmetrischer Bestimmtheit.

γγ) Beim *animalisch* lebendigen Organismus endlich tritt der wesentliche Unterschied einer gedoppelten Gestaltungs-

weise der Glieder ein. Denn im tierischen Körper, auf höheren Stufen vornehmlich, ist der Organismus einmal innerer und in sich beschlossener, sich auf sich beziehender Organismus, der als Kugel gleichsam in sich zurückgeht; das andere Mal ist er äußerer Organismus, als äußerlicher Prozeß und als Prozeß gegen die Äußerlichkeit. Die edleren Eingeweide sind die inneren, Leber, Herz, Lunge usf., an welche das Leben als solches gebunden ist. Sie sind nicht nach bloßen Typen der Regelmäßigkeit bestimmt. In den Gliedern dagegen, welche in stetem Bezug auf die Außenwelt stehen, herrscht auch im tierischen Organismus eine symmetrische Anordnung. Hierher gehören die Glieder und Organe sowohl des theoretischen als des praktischen Prozesses nach außen. Den rein theoretischen Prozeß verrichten die Sinneswerkzeuge des Gesichts und Gehörs; was wir sehen, was wir hören, lassen wir, wie es ist. Die Organe des Geruchs und Geschmacks dagegen gehören schon dem Beginne des praktischen Verhältnisses an. Denn zu riechen ist nur dasjenige, was schon im Sichverzehren begriffen ist, und schmecken können wir nur, indem wir zerstören. Nun haben wir zwar nur *eine* Nase, aber sie ist zweigeteilt und durchaus in ihren Hälften regelmäßig gebildet. Ähnlich ist es mit den Lippen, Zähnen usf. Durchaus regelmäßig aber in ihrer Stellung, Gestalt usf. sind Augen und Ohren und die Glieder für die Ortsveränderung und die Bemächtigung und praktische Veränderung der äußeren Objekte, Beine und Arme.

Auch im Organischen also hat die Regelmäßigkeit ihr begriffsgemäßes Recht, aber nur bei den Gliedern, welche die Werkzeuge für den unmittelbaren Bezug auf die Außenwelt abgeben und nicht den Bezug des Organismus auf sich selbst als in sich zurückkehrende Subjektivität des Lebens betätigen.

Dies wären die Hauptbestimmungen der regelmäßigen und symmetrischen Formen und ihrer gestaltenden Herrschaft in den Naturerscheinungen.

Näher nun aber von dieser abstrakteren Form ist

zu unterscheiden, insofern sie schon auf einer höheren Stufe steht und den Übergang zu der Freiheit des Lebendigen, sowohl des natürlichen als auch des geistigen, ausmacht. Für sich jedoch betrachtet, ist die Gesetzmäßigkeit zwar noch nicht die subjektive totale Einheit und Freiheit selber, doch ist sie bereits eine *Totalität wesentlicher* Unterschiede, welche nicht nur als *Unterschiede* und Gegensätze sich hervorkehren, sondern in ihrer Totalität *Einheit* und Zusammenhang zeigen. Solche gesetzmäßige Einheit und ihre Herrschaft, obschon sie noch im Quantitativen sich geltend macht, ist nicht mehr auf an sich selbst äußerliche und nur zählbare Unterschiede der bloßen Größe zurückzuführen, sondern läßt schon ein *qualitatives* Verhalten der unterschiedenen Seiten eintreten. Dadurch zeigt sich in ihrem Verhältnis weder die abstrakte Wiederholung ein und derselben Bestimmtheit noch eine gleichmäßige Abwechslung von Gleichem und Ungleichem, sondern das Zusammentreten wesentlich verschiedener Seiten. Sehen wir nun diese Unterschiede in ihrer Vollständigkeit beisammen, so sind wir befriedigt. In dieser Befriedigung liegt das Vernünftige, daß sich der Sinn nur durch die Totalität, und zwar durch die dem Wesen der Sache nach erforderliche Totalität von Unterschieden, genugtun läßt. Doch bleibt der Zusammenhang wiederum nur als geheimes Band, das für die Anschauung eine Sache teils der Gewohnheit, teils der tieferen Ahnung ist.

Was den bestimmteren Übergang der Regelmäßigkeit zur Gesetzmäßigkeit anbetrifft, so läßt er sich leicht durch einige Beispiele klarmachen. Parallellinien z. B. von gleicher Größe sind abstrakt regelmäßig. Ein weiterer Schritt dagegen ist schon die bloße Gleichheit der Verhältnisse bei ungleicher Größe, wie z. B. bei ähnlichen Dreiecken. Die Neigung der Winkel, das Verhältnis der Linien ist dasselbe; die Quanta aber haben Verschiedenheit. – Der Kreis hat gleichfalls nicht die Regelmäßigkeit der geraden Linie, aber steht ebenfalls

noch unter der Bestimmung abstrakter Gleichheit, denn alle Radien haben dieselbe Länge. Der Kreis ist deshalb eine noch wenig interessante krumme Linie. Dagegen zeigen *Ellipse* und *Parabel* schon weniger Regelmäßigkeit und sind nur aus ihrem Gesetz zu erkennen. So sind z. B. die *radii vectores* der Ellipse ungleich, aber gesetzmäßig, ebenso die große und kleine Achse von wesentlichem Unterschiede, und die Brennpunkte fallen nicht in das Zentrum wie beim Kreise. Hier zeigen sich also schon qualitative, im Gesetz dieser Linie begründete Unterschiede, deren Zusammenhang das Gesetz ausmacht. Teilen wir aber die Ellipse nach der großen und kleinen Achse, so erhalten wir dennoch vier gleiche Stücke; im ganzen herrscht also auch hier noch die Gleichheit vor. – Von höherer Freiheit bei innerer Gesetzmäßigkeit ist die Eilinie. Sie ist gesetzmäßig, und doch hat man von ihr mathematisch das Gesetz nicht auffinden und berechnen können. Sie ist keine Ellipse, sondern oben anders gekrümmt als unten. Doch auch diese freiere Linie der Natur, wenn wir sie nach der großen Achse teilen, gibt noch zwei gleiche Hälften.

Das letzte Aufheben des nur Regelmäßigen bei der Gesetzmäßigkeit findet sich in Linien, welche, gleichsam Eilinien, dennoch, ihrer großen Achse nach zerschnitten, ungleiche Hälften liefern, indem sich die eine Seite auf der anderen nicht wiederholt, sondern anders schwingt. Von dieser Art ist die sogenannte Wellenlinie, wie sie Hogarth als Linie der Schönheit bezeichnet hat. So sind z. B. die Linien des Arms auf der einen Seite anders als auf der anderen geschwungen. Hier ist Gesetzmäßigkeit ohne bloße Regelmäßigkeit. Solche Art der Gesetzmäßigkeit bestimmt die Formen der höheren lebendigen Organismen in großer Mannigfaltigkeit.

Die Gesetzmäßigkeit nun ist das Substantielle, welches die Unterschiede und ihre Einheit feststellt, aber einerseits selber abstrakt *nur* herrscht und die Individualität in keiner Weise zu freier Regung kommen läßt, andererseits selbst noch die höhere Freiheit der Subjektivität entbehrt und

deren Beseelung und Idealität deshalb noch nicht vermag zur Erscheinung zu bringen.
Höher daher als die bloße Gesetzmäßigkeit steht auf dieser Stufe

c. die Harmonie

Die Harmonie nämlich ist ein Verhalten qualitativer Unterschiede, und zwar einer Totalität solcher Unterschiede, wie sie im Wesen der Sache selbst ihren Grund findet. Dies Verhalten tritt aus der Gesetzmäßigkeit, insofern sie die Seite des Regelmäßigen an sich hat, heraus und geht über die Gleichheit und Wiederholung hinweg. Zugleich aber machen sich die qualitativ Verschiedenen nicht nur als Unterschiede und deren Gegensatz und Widerspruch geltend, sondern als zusammenstimmende Einheit, welche alle ihr zugehörigen Momente zwar herausgestellt hat, sie jedoch als ein in sich einiges Ganzes enthält. Dies ihr Zusammenstimmen ist die Harmonie. Sie besteht einerseits in der *Totalität wesentlicher* Seiten sowie andererseits in der *aufgelösten* bloßen *Entgegensetzung* derselben, wodurch sich ihr *Zueinandergehören* und ihr innerer Zusammenhang als ihre Einheit kundgibt. In diesem Sinne spricht man von Harmonie der Gestalt, der Farben, der Töne usf. So sind z. B. Blau, Gelb, Grün und Rot die im Wesen der Farbe selbst liegenden notwendigen Farbenunterschiede. In ihnen haben wir nicht nur Ungleiche wie in der Symmetrie, die zu äußerlicher Einheit sich regelmäßig zusammenstellen, sondern direkte Gegensätze, wie Gelb und Blau, und deren Neutralisation und konkrete Identität. Die Schönheit ihrer Harmonie liegt nun im Vermeiden ihres grellen Unterschiedes und Gegensatzes, der als solcher zu verlöschen ist, so daß sich in den Unterschiedenen selbst ihre Übereinstimmung zeigt. Denn sie gehören zueinander, weil die Farbe nicht einseitig, sondern wesentliche Totalität ist. Die Forderung solcher Totalität kann so weit gehen, daß, wie Goethe sagt, das Auge, wenn es auch nur *eine* Farbe als Objekt vor sich hat, subjektiv dennoch eben-

noch unter der Bestimmung abstrakter Gleichheit, denn alle Radien haben dieselbe Länge. Der Kreis ist deshalb eine noch wenig interessante krumme Linie. Dagegen zeigen *Ellipse* und *Parabel* schon weniger Regelmäßigkeit und sind nur aus ihrem Gesetz zu erkennen. So sind z. B. die *radii vectores* der Ellipse ungleich, aber gesetzmäßig, ebenso die große und kleine Achse von wesentlichem Unterschiede, und die Brennpunkte fallen nicht in das Zentrum wie beim Kreise. Hier zeigen sich also schon qualitative, im Gesetz dieser Linie begründete Unterschiede, deren Zusammenhang das Gesetz ausmacht. Teilen wir aber die Ellipse nach der großen und kleinen Achse, so erhalten wir dennoch vier gleiche Stücke; im ganzen herrscht also auch hier noch die Gleichheit vor. – Von höherer Freiheit bei innerer Gesetzmäßigkeit ist die Eilinie. Sie ist gesetzmäßig, und doch hat man von ihr mathematisch das Gesetz nicht auffinden und berechnen können. Sie ist keine Ellipse, sondern oben anders gekrümmt als unten. Doch auch diese freiere Linie der Natur, wenn wir sie nach der großen Achse teilen, gibt noch zwei gleiche Hälften.

Das letzte Aufheben des nur Regelmäßigen bei der Gesetzmäßigkeit findet sich in Linien, welche, gleichsam Eilinien, dennoch, ihrer großen Achse nach zerschnitten, ungleiche Hälften liefern, indem sich die eine Seite auf der anderen nicht wiederholt, sondern anders schwingt. Von dieser Art ist die sogenannte Wellenlinie, wie sie Hogarth als Linie der Schönheit bezeichnet hat. So sind z. B. die Linien des Arms auf der einen Seite anders als auf der anderen geschwungen. Hier ist Gesetzmäßigkeit ohne bloße Regelmäßigkeit. Solche Art der Gesetzmäßigkeit bestimmt die Formen der höheren lebendigen Organismen in großer Mannigfaltigkeit.

Die Gesetzmäßigkeit nun ist das Substantielle, welches die Unterschiede und ihre Einheit feststellt, aber einerseits selber abstrakt *nur* herrscht und die Individualität in keiner Weise zu freier Regung kommen läßt, andererseits selbst noch die höhere Freiheit der Subjektivität entbehrt und

deren Beseelung und Idealität deshalb noch nicht vermag zur Erscheinung zu bringen.
Höher daher als die bloße Gesetzmäßigkeit steht auf dieser Stufe

c. die Harmonie

Die Harmonie nämlich ist ein Verhalten qualitativer Unterschiede, und zwar einer Totalität solcher Unterschiede, wie sie im Wesen der Sache selbst ihren Grund findet. Dies Verhalten tritt aus der Gesetzmäßigkeit, insofern sie die Seite des Regelmäßigen an sich hat, heraus und geht über die Gleichheit und Wiederholung hinweg. Zugleich aber machen sich die qualitativ Verschiedenen nicht nur als Unterschiede und deren Gegensatz und Widerspruch geltend, sondern als zusammenstimmende Einheit, welche alle ihr zugehörigen Momente zwar herausgestellt hat, sie jedoch als ein in sich einiges Ganzes enthält. Dies ihr Zusammenstimmen ist die Harmonie. Sie besteht einerseits in der *Totalität wesentlicher* Seiten sowie andererseits in der *aufgelösten* bloßen *Entgegensetzung* derselben, wodurch sich ihr *Zueinandergehören* und ihr innerer Zusammenhang als ihre Einheit kundgibt. In diesem Sinne spricht man von Harmonie der Gestalt, der Farben, der Töne usf. So sind z. B. Blau, Gelb, Grün und Rot die im Wesen der Farbe selbst liegenden notwendigen Farbenunterschiede. In ihnen haben wir nicht nur Ungleiche wie in der Symmetrie, die zu äußerlicher Einheit sich regelmäßig zusammenstellen, sondern direkte Gegensätze, wie Gelb und Blau, und deren Neutralisation und konkrete Identität. Die Schönheit ihrer Harmonie liegt nun im Vermeiden ihres grellen Unterschiedes und Gegensatzes, der als solcher zu verlöschen ist, so daß sich in den Unterschiedenen selbst ihre Übereinstimmung zeigt. Denn sie gehören zueinander, weil die Farbe nicht einseitig, sondern wesentliche Totalität ist. Die Forderung solcher Totalität kann so weit gehen, daß, wie Goethe sagt, das Auge, wenn es auch nur *eine* Farbe als Objekt vor sich hat, subjektiv dennoch eben-

sosehr die andere sieht. Unter den Tönen sind z. B. die Tonika, Mediante und Dominante solche wesentliche Tonunterschiede, die zu einem Ganzen vereinigt in ihrem Unterschiede zusammenstimmen. Ähnlich verhält es sich mit der Harmonie der Gestalt, ihrer Stellung, Ruhe, Bewegung usf. Kein Unterschied darf hier für sich einseitig hervortreten, weil dadurch die Übereinstimmung gestört wird.

Aber auch die Harmonie als solche ist noch nicht die freie ideelle Subjektivität und Seele. In dieser ist die Einheit kein bloßes Zueinandergehören und Zusammenstimmen, sondern ein Negativsetzen der Unterschiede, wodurch erst ihre ideelle Einheit zustande kommt. Zu solcher Idealität bringt es die Harmonie nicht. Wie z. B. alles Melodische, obschon es die Harmonie zur Grundlage behält, eine höhere, freiere Subjektivität in sich hat und dieselbe ausdrückt. Die bloße Harmonie läßt überhaupt weder die subjektive Beseelung als solche noch die Geistigkeit erscheinen, obschon sie von seiten der abstrakten Form her die höchste Stufe ist und schon der freien Subjektivität zugeht.

Dies wäre die erste Bestimmung der abstrakten Einheit, als die Arten der *abstrakten Form.*

2. Die Schönheit als abstrakte Einheit des sinnlichen Stoffs

Die zweite Seite der abstrakten Einheit betrifft nicht mehr die Form und Gestalt, sondern das Materielle, Sinnliche als solches. Hier tritt die Einheit als das ganz in sich unterschiedslose Zusammenstimmen des bestimmten sinnlichen Stoffes auf. Dies ist die einzige Einheit, deren das Materielle, für sich als sinnlicher Stoff genommen, empfänglich ist. In dieser Beziehung wird die abstrakte *Reinheit* des Stoffs in Gestalt, Farbe, Ton usf. auf dieser Stufe das Wesentliche. Reingezogene Linien, die unterschiedslos fortlaufen, nicht hier- oder dorthin ausweichen, glatte Flächen und dergleichen befriedigen durch ihre feste Bestimmtheit und deren gleichförmige Einheit mit sich. Die Reinheit des Himmels,

die Klarheit der Luft, ein spiegelheller See, die Meeresglätte erfreuen uns von dieser Seite her. Ebendasselbe ist es mit der Reinheit der Töne. Der reine Klang der Stimme hat schon als bloßer reiner Ton dies unendlich Gefällige und Ansprechende, während eine unreine Stimme das Organ mitklingen läßt und nicht den Klang in seiner Beziehung auf sich selbst gibt und ein unreiner Ton von seiner Bestimmtheit abweicht. In ähnlicher Art hat auch die Sprache reine Töne wie die Vokale a, e, i, o, u und gemischte wie ä, ü, ö. Volksdialekte besonders haben unreine Klänge, Mitteltöne wie oa. Zur Reinheit der Töne gehört dann ferner, daß die Vokale auch von solchen Konsonanten umgeben seien, welche die Reinheit der Vokalklänge nicht dämpfen, wie die nordischen Sprachen häufig durch ihre Konsonanten sich den Ton der Vokale verkümmern, während das Italienische diese Reinheit erhält und deshalb so sangbar ist. – Von gleicher Wirkung sind die reinen, in sich einfachen, ungemischten Farben, ein reines Rot z. B. oder ein reines Blau, das selten ist, da es gewöhnlich ins Rötliche oder Gelbliche und Grüne hinüberspielt. Violett kann zwar auch rein sein, aber nur äußerlich, d. h. nicht beschmutzt, denn es ist nicht in sich selbst einfach und gehört nicht zu den durch das Wesen der Farbe bestimmten Farbenunterschieden. Diese Kardinalfarben sind es, welche der Sinn in ihrer Reinheit leicht erkennt, obschon sie zusammengestellt schwerer sind in Harmonie zu bringen, weil ihr Unterschied greller hervorsticht. Die gedämpften, vielfach gemischten Farben sind weniger angenehm, wenn sie auch leichter zusammenstimmen, indem ihnen die Energie der Entgegensetzung fehlt. Das Grün ist zwar auch eine aus Gelb und Blau gemischte Farbe, aber es ist eine einfache Neutralisation dieser Gegensätze und in seiner echten Reinheit als dieses Auslöschen der Entgegensetzung gerade wohltuender und weniger angreifend als das Blau und Gelb in ihrem festen Unterschiede.

Dies wäre das Wichtigste sowohl in Beziehung auf die abstrakte Einheit der Form als auch in betreff der Einfachheit

und Reinheit des sinnlichen Stoffs. Beide Arten nun aber sind durch ihre Abstraktion unlebendig und keine wahrhaft wirkliche Einheit. Denn zu dieser gehört ideelle Subjektivität, welche dem Naturschönen überhaupt der vollständigen Erscheinung nach abgeht. Dieser wesentliche Mangel nun führt uns auf die Notwendigkeit des Ideals, das in der Natur nicht zu finden ist und gegen welches gehalten die Naturschönheit als untergeordnet erscheint.

C. Mangelhaftigkeit des Naturschönen

Unser eigentlicher Gegenstand ist die Kunstschönheit als die der Idee des Schönen allein gemäße Realität. Bisher galt das Naturschöne als die erste Existenz des Schönen, und es fragt sich deshalb jetzt, worin denn das Naturschöne vom Kunstschönen sich unterscheide.

Man kann abstrakt sagen, das Ideal sei das in sich vollkommene Schöne und die Natur dagegen das unvollkommene. Mit solchen leeren Prädikaten jedoch ist nichts getan, denn es handelt sich gerade um eine bestimmte Angabe dessen, was diese Vollkommenheit des Kunstschönen und die Unvollkommenheit des nur Natürlichen ausmacht. Wir müssen deshalb unsere Frage so stellen: warum ist die Natur notwendig unvollkommen in ihrer Schönheit, und woran tritt diese Unvollkommenheit heraus? Erst dann wird sich uns die Notwendigkeit und das Wesen des Ideals näher ergeben.

Indem wir bisher bis zur tierischen Lebendigkeit emporgestiegen sind und gesehen haben, wie die Schönheit hier sich kann dartun, so ist das Nächste, was vorliegt, daß wir dies Moment der Subjektivität und Individualität am Lebendigen bestimmter ins Auge fassen.

Wir sprachen vom Schönen als Idee in gleichem Sinne, als man von dem Guten und Wahren als Idee spricht, in dem Sinne nämlich, daß die Idee das schlechthin Substantielle und Allgemeine, die absolute – nicht etwa sinnliche – Ma-

terie, der Bestand der Welt sei. Bestimmter gefaßt ist aber, wie wir bereits sahen, die Idee nicht nur Substanz und *Allgemeinheit*, sondern gerade die Einheit des *Begriffs* und seiner *Realität*, der innerhalb seiner Objektivität als Begriff hergestellte Begriff. Platon war es, welcher, wie schon in der Einleitung berührt ist, die Idee als das allein Wahre und Allgemeine hervorhob, und zwar als das in sich *konkret* Allgemeine. Die Platonische Idee jedoch ist selber noch nicht das wahrhaft Konkrete, denn in ihrem *Begriffe* und ihrer *Allgemeinheit* aufgefaßt, gilt sie schon für das Wahrhaftige. In dieser Allgemeinheit genommen, ist sie jedoch noch nicht *verwirklicht* und das in ihrer Wirklichkeit *für sich selbst Wahre*. Sie bleibt beim bloßen *Ansich* stehen. Wie aber der Begriff nicht ohne seine Objektivität wahrhaft Begriff ist, so ist auch die Idee nicht ohne ihre Wirklichkeit und außerhalb derselben wahrhaft Idee. Die Idee muß deshalb zur Wirklichkeit fortgehen und erhält dieselbe nur erst durch die an sich selbst begriffsgemäße wirkliche Subjektivität und deren ideelles Fürsichsein. So ist die Gattung z. B. nur erst als freies konkretes Individuum wirklich; das *Leben* existiert nur als *einzelnes Lebendiges*, das *Gute* wird von den *einzelnen* Menschen verwirklicht, und alle Wahrheit ist nur als *wissendes* Bewußtsein, als *für sich seiender* Geist. Denn nur die konkrete Einzelheit ist wahrhaft und wirklich, die abstrakte Allgemeinheit und Besonderheit nicht. Dieses Fürsichsein, diese Subjektivität ist der Punkt, den wir deshalb wesentlich festzuhalten haben. Die Subjektivität nun aber liegt in der negativen Einheit, durch welche sich die Unterschiede in ihrem realen Bestehen zugleich als ideell gesetzt erweisen. Die Einheit der Idee und ihrer Wirklichkeit deshalb ist die *negative* Einheit der *Idee* als solcher und ihrer *Realität*, als *Setzen und Aufheben* des Unterschiedes beider Seiten. Nur in dieser Tätigkeit ist sie affirmativ fürsichseiende, sich auf sich beziehende unendliche Einheit und Subjektivität. Wir haben daher auch die Idee des Schönen in ihrem wirklichen Dasein wesentlich als konkrete Subjek-

tivität und somit als Einzelheit aufzufassen, indem sie nur als wirklich Idee ist und ihre Wirklichkeit in der konkreten Einzelheit hat.

Hier ist nun sogleich eine *gedoppelte* Form der Einzelheit zu unterscheiden, die unmittelbare *natürliche* und die *geistige*. In beiden Formen gibt die Idee sich Dasein, und so ist in beiden der substantielle Inhalt, die Idee und in unserem Gebiet die Idee als Schönheit, dasselbe. In dieser Beziehung steht zu behaupten, das Schöne der Natur habe mit dem Ideal den *gleichen* Inhalt. Auf der entgegengesetzten Seite aber bringt die angegebene Zwiefachheit der Form, in welcher die Idee Wirklichkeit erlangt, der Unterschied der natürlichen und geistigen Einzelheit, in den Inhalt selbst, der in der einen oder anderen Form erscheint, einen *wesentlichen Unterschied* herein. Denn es fragt sich, welche Form die der Idee wahrhaft entsprechende ist, und nur in der ihr wahrhaft gemäßen Form expliziert die Idee die *ganze wahrhafte Totalität* ihres Inhalts.

Dies ist der nähere Punkt, den wir jetzt zu betrachten haben, insofern in diesen Formunterschied der Einzelheit auch der Unterschied des Naturschönen und des Ideals fällt.

Was zunächst die *unmittelbare* Einzelheit angeht, so gehört sie sowohl dem Natürlichen als solchem als auch dem Geiste an, da der Geist erstens seine äußere Existenz im *Körper* hat und zweitens auch in *geistigen* Beziehungen zunächst nur eine Existenz in der unmittelbaren Wirklichkeit gewinnt. Wir können deshalb die unmittelbare Einzelheit hier in *dreifacher* Rücksicht betrachten.

1. Das Innere im Unmittelbaren als nur Inneres

a) Wir sahen bereits, der tierische Organismus erhalte sein Fürsichsein nur durch steten Prozeß in sich selbst und gegen eine ihm unorganische Natur, welche er verzehrt, verdaut, sich assimiliert, das Äußere in Inneres verwandelt und dadurch erst sein Insichsein wirklich macht. Zugleich fanden

wir, daß dieser stete Prozeß des Lebens ein System von Tätigkeiten sei, welches sich zu einem System von Organen verwirklicht, in denen jene Tätigkeiten vor sich gehen. Dies in sich beschlossene System hat zu seinem einzigen Zwecke die Selbsterhaltung des Lebendigen durch diesen Prozeß, und das tierische Leben besteht deshalb nur in einem Leben der Begierde, deren Verlauf und Befriedigung sich an dem erwähnten Systeme der Organe realisiert. Das Lebendige in dieser Weise ist nach der *Zweckmäßigkeit* gegliedert; alle Glieder dienen nur als Mittel für den einen Zweck der Selbsterhaltung. Das Leben ist ihnen immanent; sie sind an das Leben, das Leben an sie gebunden. Das Resultat nun jenes Prozesses ist das Tier als Sichempfindendes, Beseeltes, wodurch es den Selbstgenuß seiner als Einzelnen erhält. Vergleichen wir in dieser Beziehung das Tier mit der Pflanze, so ist schon angedeutet, daß der Pflanze eben das Selbstgefühl und die Seelenhaftigkeit abgeht, indem sie nur immer neue Individuen an sich selber produziert, ohne sie zu dem negativen Punkt zu konzentrieren, welcher das einzelne Selbst ausmacht. Was wir nun aber vom tierischen Organismus in seiner Lebendigkeit vor uns sehen, ist nicht dieser *Einheitspunkt* des Lebens, sondern nur die *Mannigfaltigkeit* der Organe; das Lebendige hat noch die Unfreiheit, sich nicht *als* einzelnes punktuelles Subjekt gegen das Ausgelassensein in die äußere Realität seiner Glieder zur Erscheinung bringen zu können. Der eigentliche Sitz der Tätigkeiten des organischen Lebens bleibt uns verhüllt, wir sehen nur die äußeren Umrisse der Gestalt, und diese ist wieder durchweg mit Federn, Schuppen, Haaren, Pelz, Stacheln, Schalen überzogen. Dergleichen Bedeckung gehört freilich dem Animalischen an, doch als animalische Produktionen in Form des Vegetabilischen. Hierin liegt sogleich ein Hauptmangel der Schönheit im Tierisch-Lebendigen. Was uns vom Organismus sichtbar wird, ist nicht die Seele; was sich nach außen kehrt und allenthalben erscheint, ist nicht das innere Leben, sondern es sind Formationen einer niedrigeren Stufe als die

eigentliche Lebendigkeit. Das Tier ist *nur in sich* lebendig; d. h. das Insichsein wird nicht in der Form der Innerlichkeit selber *real*, und deshalb ist diese Lebendigkeit nicht überall zu erblicken. Weil das Innere ein *nur Inneres* bleibt, erscheint auch das Äußere *nur* als ein *Äußeres* und nicht an jedem Teil von der Seele völlig durchdrungen.

b) Der *menschliche* Körper dagegen steht in dieser Beziehung auf einer höheren Stufe, indem sich an ihm durchgehend vergegenwärtigt, daß der Mensch ein beseeltes, empfindendes Eins ist. Die Haut ist nicht mit pflanzenhaft unlebendigen Hüllen verdeckt, das Pulsieren des Blutes scheint an der ganzen Oberfläche, das klopfende Herz der Lebendigkeit ist gleichsam allgegenwärtig und tritt auch in die äußere Erscheinung als eigentümliche Belebtheit, als *turgor vitae*, als dieses schwellende Leben hinaus. Ebenso erweist sich die Haut als durchweg empfindlich und zeigt die *morbidezza*, die Fleisch- und Nervenfarbe des Teints, dies Kreuz für die Künstler. Wie sehr nun aber auch der menschliche Körper im Unterschiede des tierischen seine Lebendigkeit nach außen hin erscheinen läßt, so drückt sich an dieser Oberfläche dennoch ebensosehr die Bedürftigkeit der Natur in der Vereinzelung der Haut, in den Einschnitten, Runzeln, Poren, Härchen, Äderchen usw. aus. Die Haut selbst, welche das innere Leben durch sich hindurchscheinen läßt, ist eine Bedeckung für die Selbsterhaltung nach außen, ein nur zweckmäßiges Mittel im Dienste natürlicher Bedürftigkeit. Der ungeheure Vorzug jedoch, welcher der Erscheinung des menschlichen Körpers bleibt, besteht in der Empfindlichkeit, die, wenn auch nicht durchweg wirkliches Empfinden, doch wenigstens die Möglichkeit desselben überhaupt dartut. Zugleich aber tritt auch hier wieder der Mangel ein, daß dies Empfinden sich nicht als innerlich in sich konzentriertes zur Gegenwart in allen Gliedern herausarbeitet, sondern daß im Körper selbst ein Teil der Organe und deren Gestalt nur animalischen Funktionen gewidmet ist, während ein anderer näher den Ausdruck des Seelenlebens, der Empfindungen

und Leidenschaften in sich aufnimmt. Von dieser Seite scheint die Seele mit ihrem inneren Leben auch nicht durch die ganze Realität der leiblichen Gestalt hindurch.

c) Derselbe Mangel tut sich gleichfalls höher hinauf in der *geistigen* Welt und deren Organismen kund, wenn wir sie in ihrer unmittelbaren Lebendigkeit betrachten. Je größer und reicher ihre Gebilde sind, desto mehr bedarf der *eine* Zweck, der dies Ganze belebt und dessen innere Seele ausmacht, mithandelnder Mittel. In der unmittelbaren Wirklichkeit nun erweisen sich diese allerdings als zweckmäßige Organe, und was geschieht und hervorgebracht wird, kommt nur durch Vermittlung des Willens zustande; jeder Punkt in solchem Organismus, wie ein Staat, eine Familie, d. h. jedes einzelne Individuum *will* und zeigt sich auch wohl im Zusammenhange mit den übrigen Gliedern desselben Organismus, aber die *eine* innere Seele dieses Zusammenhangs, die Freiheit und Vernunft des einen Zwecks tritt nicht als diese eine freie und totale innere Beseelung in die Realität hinaus und macht sich nicht an jedem Teile offenbar.

Dasselbe findet bei besonderen Handlungen und Begebenheiten statt, die in ähnlicher Weise in sich ein organisches Ganzes sind. Das Innere, dem sie entspringen, steigt nicht überall bis an die Oberfläche und Außengestalt ihrer unmittelbaren Verwirklichung heraus. Was erscheint, ist nur eine *reale* Totalität, deren innerlichst zusammengefaßte Belebung aber *als innere zurückbleibt.*

Das einzelne Individuum endlich gibt uns in dieser Rücksicht denselben Anblick. Das geistige Individuum ist eine Totalität in sich, zusammengehalten durch einen geistigen Mittelpunkt. In seiner unmittelbaren Wirklichkeit erscheint es in Leben, Tun, Lassen, Wünschen und Treiben nur fragmentarisch, und doch ist sein Charakter nur aus der ganzen Reihe seiner Handlungen, seines Leidens zu erkennen. In dieser Reihe, welche seine Realität ausmacht, ist der konzentrierte Einheitspunkt nicht als zusammenfassendes Zentrum sichtbar und erfaßbar.

Der nächste wichtige Punkt, der sich hieraus ergibt, ist folgender. Mit der Unmittelbarkeit des Einzelnen tritt die Idee in das wirkliche Dasein ein. Durch dieselbe Unmittelbarkeit nun aber wird sie zugleich in die Verwicklung mit der Außenwelt verflochten, in die Bedingtheit äußerer Umstände wie in die Relativität von Zwecken und Mitteln, überhaupt in die ganze Endlichkeit der Erscheinung hineingerissen. Denn die unmittelbare Einzelheit ist zunächst ein in sich abgerundetes Eins, sodann aber schließt es sich aus dem gleichen Grunde negativ gegen Anderes ab und wird seiner unmittelbaren Vereinzelung wegen, in welcher es nur eine bedingte Existenz hat, von der Macht der nicht in ihm selber wirklichen Totalität zum Bezug auf anderes und zur mannigfaltigsten Abhängigkeit von Anderem gezwungen. Die Idee hat in dieser Unmittelbarkeit alle ihre Seiten *vereinzelt* realisiert und bleibt deshalb nur die *innere* Macht, welche die einzelnen Existenzen, natürliche wie geistige, aufeinander bezieht. Dieser Bezug ist ihnen selbst ein äußerlicher und erscheint auch an ihnen als eine *äußerliche Notwendigkeit* der vielfachsten wechselseitigen Abhängigkeiten und des Bestimmtseins durch Anderes. Die Unmittelbarkeit des Daseins ist von dieser Seite her ein System notwendiger Verhältnisse zwischen scheinbar selbständigen Individuen und Mächten, in welchem jedes Einzelne in dem Dienste ihm fremder Zwecke als Mittel gebraucht wird oder des ihm Äußerlichen selbst als Mittels bedarf. Und da sich hier die Idee überhaupt nur auf dem Boden des Äußerlichen realisiert, so erscheint zu gleicher Zeit auch das ausgelassene Spiel der Willkür und des Zufalls sowie die ganze Not der Bedürftigkeit losgebunden. Es ist das Bereich der Unfreiheit, in welcher das unmittelbar Einzelne lebt.

a) Das einzelne *Tier* z. B. ist sogleich an ein bestimmtes Naturelement, Luft, Wasser oder Land, gefesselt, wodurch seine ganze Lebensweise, die Art der Ernährung und damit

der ganze Habitus bestimmt ist. Dies gibt die großen Unterschiede des Tierlebens. Es treten dann wohl noch andere Mittelgeschlechter auf, Schwimmvögel und Säugetiere, welche im Wasser leben, Amphibien und Übergangsstufen; dies sind aber nur Vermischungen und keine höheren, umfassenden Vermittlungen. Außerdem bleibt das Tier in seiner Selbsterhaltung in steter Unterwürfigkeit in betreff auf die äußere Natur, Kälte, Dürre, Mangel an Nahrung, und kann in dieser Botmäßigkeit durch die Kargheit seiner Umgebung die Fülle seiner Gestalt, die Blüte seiner Schönheit verlieren, abmagern und nur den Anblick dieser allseitigen Dürftigkeit geben. Ob es, was ihm an Schönheit zugeteilt ist, bewahrt oder einbüßt, ist äußerlichen Bedingungen unterworfen.

b) Der *menschliche* Organismus in seinem leiblichen Dasein fällt, wenn auch nicht in demselben Maße, dennoch einer ähnlichen Abhängigkeit von den äußeren Naturmächten anheim und ist der gleichen Zufälligkeit, unbefriedigten Naturbedürfnissen, zerstörenden Krankheiten wie jeder Art des Mangels und Elendes bloßgestellt.

c) Weiter hinauf in der unmittelbaren Wirklichkeit der *geistigen* Interessen erscheint die Abhängigkeit erst recht in der vollständigsten Relativität. Hier tut sich die ganze Breite der Prosa im menschlichen Dasein auf. Schon der Kontrast der bloß physischen Lebenszwecke gegen die höheren des Geistes, indem sie sich wechselseitig hemmen, stören und auslöschen können, ist dieser Art. Sodann muß der einzelne Mensch, um sich in seiner Einzelheit zu erhalten, sich vielfach zum Mittel für andere machen, ihren beschränkten Zwecken dienen, und setzt die anderen, um seine eigenen engen Interessen zu befriedigen, ebenfalls zu bloßen Mitteln herab. Das Individuum, wie es in dieser Welt des Alltäglichen und der Prosa erscheint, ist deshalb nicht aus seiner eigenen Totalität tätig und nicht aus sich selbst, sondern aus anderem verständlich. Denn der einzelne Mensch steht in der Abhängigkeit von äußeren Einwirkungen, Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen, welche er vorfin-

det und sich ihnen, mag er sie als sein eigenes Inneres haben oder nicht, beugen muß. Mehr noch ist das einzelne Subjekt für andere nicht als solche Totalität in sich, sondern tritt für sie nur nach dem nächsten vereinzelten Interesse hervor, das sie an seinen Handlungen, Wünschen und Meinungen haben. Was die Menschen zunächst interessiert, ist nur die Relation zu ihren eigenen Absichten und Zwecken. – Selbst die großen Handlungen und Begebenheiten, zu welchen eine Gesamtheit sich zusammentut, geben sich in diesem Felde relativer Erscheinungen nur als Mannigfaltigkeit einzelner Bestrebungen. Dieser oder jener bringt das Seinige hinzu, aus diesem oder jenem Zweck, der ihm mißlingt oder den er durchsetzt, und im glücklichen Fall [ist] am Ende etwas erreicht, das gegen das Ganze gehalten sehr untergeordneter Art ist. Was die meisten Individuen vollführen, ist in dieser Beziehung im Vergleich mit der Größe der ganzen Begebenheit und des totalen Zwecks, für den sie ihren Beitrag liefern, nur ein Stückwerk; ja diejenigen selbst, welche an der Spitze stehen und das Ganze der Sache als das Ihrige fühlen und sich zum Bewußtsein bringen, erscheinen als in vielseitige besondere Umstände, Bedingungen, Hemmnisse und relative Verhältnisse verschlungen. Nach allen diesen Rücksichten hin gewährt das Individuum in dieser Sphäre nicht den Anblick der selbständigen und totalen Lebendigkeit und Freiheit, welche beim Begriffe der Schönheit zugrunde liegt. Zwar fehlt es auch der unmittelbaren menschlichen Wirklichkeit und deren Begebnissen und Organisationen nicht an einem System und einer Totalität der Tätigkeiten; aber das Ganze erscheint nur als eine Menge von Einzelheiten; die Beschäftigungen und Tätigkeiten werden in unendlich viele Teile gesondert und zersplittert, so daß auf die Einzelnen nur ein Partikelchen des Ganzen kommen kann; und wie sehr die Individuen nun auch mit ihren eigenen Zwecken dabeisein mögen und das zutage fördern, was durch ihr einzelnes Interesse vermittelt ist, so bleibt die Selbständigkeit und Freiheit ihres Willens dennoch mehr oder weniger formell,

durch äußere Umstände und Zufälle bestimmt und durch die Hemmungen der Natürlichkeit gehindert.
Dies ist die Prosa der Welt, wie dieselbe sowohl dem eigenen als auch dem Bewußtsein der anderen erscheint, eine Welt der Endlichkeit und Veränderlichkeit, der Verflechtung in Relatives und des Drucks der Notwendigkeit, dem sich der Einzelne nicht zu entziehen imstande ist. Denn jedes vereinzelte Lebendige bleibt in dem Widerspruche stehen, sich für sich selbst als dieses abgeschlossene Eins zu sein, doch ebensosehr von anderem abzuhängen, und der Kampf um die Lösung des Widerspruchs kommt nicht über den Versuch und die Fortdauer des steten Krieges hinaus.

3. Die Beschränktheit des unmittelbaren einzelnen Daseins

Drittens nun aber steht das unmittelbar Einzelne der natürlichen und geistigen Welt nicht nur überhaupt in Abhängigkeit, sondern die absolute Selbständigkeit fehlt ihm, weil es *beschränkt* und, näher, weil es in sich selbst *partikularisiert* ist.
a) Jedes einzelne Tier gehört einer bestimmten und dadurch beschränkten und festen Art an, über deren Grenze es nicht hinauszuschreiten vermag. Dem Geiste zwar schwebt ein allgemeines Bild der Lebendigkeit und deren Organisation vor Augen; in der wirklichen Natur aber schlägt sich dieser allgemeine Organismus zu einem Reich der Besonderheiten auseinander, von welchen jede ihren abgegrenzten Typus der Gestalt und ihre besondere Stufe der Ausbildung hat. Innerhalb dieser unübersteiglichen Schranke ferner drückt sich nur jener Zufall der Bedingungen, Äußerlichkeiten und die Abhängigkeit von denselben in jedem einzelnen Individuum in selbst zufälliger, partikulärer Weise aus und verkümmert auch von dieser Seite her den Anblick der Selbständigkeit und Freiheit, welche für die echte Schönheit erforderlich ist.
b) Nun findet zwar der Geist den vollen Begriff natürlicher Lebendigkeit in seinem eigenen leiblichen Organismus voll-

ständig verwirklicht, so daß in Vergleich mit diesem die Tierarten als unvollkommen, ja auf unteren Stufen als elende Lebendigkeiten erscheinen können; jedoch auch der menschliche Organismus zerspaltet sich, wenn auch in geringerem Grade, gleichfalls in Rassenunterschiede und deren Stufengang schöner Gestaltungen. Außer diesen, allerdings allgemeineren Unterschieden tritt dann näher wieder die Zufälligkeit festgewordener Familieneigenheiten und deren Vermischung als bestimmter Habitus, Ausdruck, Benehmen hervor, und zu dieser Besonderheit, welche den Zug einer in sich unfreien Partikularität hereinbringt, gesellen sich dann noch die Eigentümlichkeiten der Beschäftigungsweise in endlichen Lebenskreisen, in Betrieb und Beruf, woran sich endlich die gesamten Singularitäten des speziellen Charakters, Temperaments mit dem Gefolge sonstiger Verkümmerungen und Trübungen anschließen. Armut, Sorge, Zorn, Kälte und Gleichgültigkeit, die Wut der Leidenschaften, das Festhalten einseitiger Zwecke und die Veränderlichkeit und geistige Zersplitterung, die Abhängigkeit von der äußeren Natur, die ganze Endlichkeit des menschlichen Daseins überhaupt spezifiziert sich zur Zufälligkeit ganz partikulärer Physiognomien und deren bleibendem Ausdruck. So gibt es verwitterte Physiognomien, in welchen alle Leidenschaften den Ausdruck ihrer zerstörenden Stürme zurückgelassen haben; andere gewähren nur den Anblick der inneren Kahlheit und Flachheit; andere wieder sind so partikulär, daß der allgemeine Typus der Formen fast ganz verschwunden ist. Die Zufälligkeit der Gestalten findet kein Ende. Kinder sind deshalb im ganzen am schönsten, weil in ihnen noch alle Partikularitäten wie in einem still verschlossenen Keime schlummern, indem noch keine beschränkte Leidenschaft ihre Brust durchwühlt und keines der mannigfaltigen menschlichen Interessen sich mit dem Ausdruck seiner Not den wandelnden Zügen fest eingegraben hat. In dieser Unschuld aber, obschon das Kind in seiner Lebhaftigkeit als die Möglichkeit von allem erscheint, fehlen dann auch ebenso-

sehr die tieferen Züge des Geistes, der sich in sich zu betätigen und zu wesentlichen Richtungen und Zwecken aufzutun gedrungen ist.

c) Diese Mangelhaftigkeit des unmittelbaren, sowohl physischen als geistigen Daseins ist wesentlich als eine *Endlichkeit* zu fassen und näher als eine Endlichkeit, welche ihrem Begriff nicht entspricht und durch dieses Nichtentsprechen eben ihre Endlichkeit bekundet. Denn der Begriff und konkreter noch die Idee ist das in sich *Unendliche und Freie.* Das animalische Leben, obschon es als Leben *Idee* ist, stellt doch nicht die Unendlichkeit und Freiheit selber dar, welche nur zum Vorschein kommt, wenn der Begriff sich durch seine gemäße Realität so ganz hindurchzieht, daß er darin nur sich selbst hat und an ihr nichts anderes als sich selber hervortreten läßt. Dann erst ist er die wahrhaft freie, unendliche Einzelheit. Das natürliche Leben jedoch bringt es nicht über die Empfindung hinaus, die *in sich* bleibt, ohne die gesamte Realität total zu durchdringen, und sich außerdem in sich unmittelbar bedingt, beschränkt und abhängig findet, weil sie nicht frei durch sich, sondern durch anderes bestimmt ist. Das gleiche Los trifft die unmittelbare endliche Wirklichkeit des Geistes in seinem Wissen, Wollen, seinen Begebenheiten, Handlungen und Schicksalen.

Denn obschon auch hier sich wesentlichere Mittelpunkte bilden, so sind dies doch nur Mittelpunkte, welche ebensowenig als die besonderen Einzelheiten an und für sich selber Wahrheit haben, sondern dieselbe nur in der Beziehung aufeinander durch das Ganze darstellen. Dies Ganze als solches genommen entspricht wohl seinem Begriffe, ohne sich jedoch in seiner Totalität zu manifestieren, so daß es in dieser Weise nur ein Inneres bleibt und deshalb nur für das Innere der denkenden Erkenntnis ist, statt als das volle Entsprechen selber in die äußere Realität sichtbar hinauszutreten und die tausend Einzelheiten aus ihrer Zerstreuung zurückzurufen, um sie zu *einem* Ausdruck und *einer* Gestalt zu konzentrieren.

Dies ist der Grund, weshalb der Geist auch in der Endlichkeit des Daseins und dessen Beschränktheit und äußerlichen Notwendigkeit den unmittelbaren Anblick und Genuß seiner wahren Freiheit nicht wiederzufinden vermag und das Bedürfnis dieser Freiheit daher auf einem anderen, höheren Boden zu realisieren genötigt ist. Dieser Boden ist die Kunst und ihre Wirklichkeit das Ideal.

Die Notwendigkeit des Kunstschönen leitet sich also aus den Mängeln der unmittelbaren Wirklichkeit her, und die Aufgabe desselben muß dahin festgesetzt werden, daß es den Beruf habe, die Erscheinung der Lebendigkeit und vornehmlich der geistigen Beseelung auch äußerlich in ihrer Freiheit darzustellen und das Äußerliche seinem Begriffe gemäß zu machen. Dann erst ist das Wahre aus seiner zeitlichen Umgebung, aus seinem Hinaussichverlaufen in die Reihe der Endlichkeiten herausgehoben und hat zugleich eine äußere Erscheinung gewonnen, aus welcher nicht mehr die Dürftigkeit der Natur und der Prosa hervorblickt, sondern ein der Wahrheit würdiges Dasein, das nun auch seinerseits in freier Selbständigkeit dasteht, indem es seine Bestimmung in sich selber hat und sie nicht durch anderes in sich hineingesetzt findet.

Drittes Kapitel
Das Kunstschöne oder das Ideal

In Rücksicht auf das Kunstschöne haben wir drei Hauptseiten zu betrachten:
erstens das Ideal als solches,
zweitens die Bestimmtheit desselben als Kunstwerk,
drittens die hervorbringende Subjektivität des Künstlers.

1. Die schöne Individualität

Das Allgemeinste, was sich unserer bisherigen Betrachtung nach vom Ideal der Kunst in ganz formeller Weise aussagen läßt, geht darauf hinaus, daß einerseits zwar das Wahre nur in seiner Entfaltung zur äußeren Realität Dasein und Wahrheit hat, andererseits aber das Außereinander desselben so sehr in Eins zusammenzufassen und zu halten vermag, daß nun jeder Teil der Entfaltung diese Seele, das Ganze an ihm erscheinen macht. Nehmen wir zur nächsten Erläuterung die menschliche Gestalt, so ist sie, wie wir schon früher sahen, eine Totalität von Organen, in welche der Begriff auseinandergegangen ist und in jedem Gliede nur irgendeine besondere Tätigkeit und partielle Regung kundgibt. Fragen wir aber, in welchem besonderen Organe die ganze Seele als Seele erscheint, so werden wir sogleich das Auge angeben; denn in dem Auge konzentriert sich die Seele und sieht nicht nur durch dasselbe, sondern wird auch darin gesehen. Wie sich nun an der Oberfläche des menschlichen Körpers im Gegensatze des tierischen überall das pulsierende Herz zeigt, in demselben Sinne ist von der Kunst zu behaupten, daß sie jede Gestalt an allen Punkten der sichtbaren Oberfläche zum Auge verwandle, welches der Sitz der Seele ist und den Geist zur Erscheinung bringt. – Oder wie Platon in jenem bekannten Distichon an den Aster ausruft:

Wenn zu den Sternen du blickst, mein Stern, o wär ich [der Himmel,
Tausendäugig sodann auf dich herniederzuschaun!,

so umgekehrt macht die Kunst jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werde. Und nicht nur die leibliche Gestalt, die Miene des Gesichts, die Gebärde und Stellung, sondern ebenso auch die Handlungen und Begebnisse, Reden und Töne und die Reihe ihres Verlaufs durch

alle Bedingungen des Erscheinens hindurch hat sie allenthalben zum Auge werden zu lassen, in welchem sich die freie Seele in ihrer inneren Unendlichkeit zu erkennen gibt.

a) Bei dieser Forderung durchgängiger Beseelung entsteht sogleich die nähere Frage, *welches* die Seele sei, zu deren Augen alle Punkte der Erscheinung werden sollen, und bestimmter noch fragt es sich, welcher Art die Seele sei, die ihrer Natur nach sich befähigt zeige, durch die Kunst zu ihrer echten Manifestation zu kommen. Denn in gewöhnlichem Sinne spricht man auch von einer spezifischen Seele der Metalle, des Gesteins, der Gestirne, Tiere, der vielfach partikularisierten menschlichen Charaktere und ihrer Äußerungen. Für die natürlichen Dinge aber, wie Steine, Pflanzen usf., kann der Ausdruck Seele in der obigen Bedeutung nur uneigentlich gebraucht werden. Die Seele der bloß natürlichen Dinge ist für sich selbst endlich, vorübergehend und mehr eine spezifizierte Natur als eine Seele zu nennen. Die bestimmte Individualität solcher Existenzen tritt deshalb schon in ihrem endlichen Dasein vollständig hervor. Sie kann nur irgendeine Beschränktheit darstellen, und die Erhebung in die unendliche Selbständigkeit und Freiheit wird nichts als ein Schein, welcher auch dieser Sphäre wohl zu leihen ist, doch, wenn es wirklich geschieht, nur immer von außen her durch die Kunst herangebracht wird, ohne daß diese Unendlichkeit in den Dingen selber begründet ist. In gleicher Weise ist auch die empfindende Seele als natürliche Lebendigkeit wohl eine subjektive, jedoch nur innerliche Individualität, welche nur *an sich* in der Realität vorhanden ist, ohne als Rückkehr zu sich sich selber zu wissen und dadurch in sich unendlich zu sein. Ihr Inhalt bleibt daher selbst beschränkt, und ihre Manifestation bringt es teils nur zu einer formellen Lebendigkeit, Unruhe, Beweglichkeit, Begierlichkeit und Angst und Furcht dieses abhängigen Lebens, teils nur zu der Äußerung einer in sich selber endlichen Innerlichkeit. Die Beseelung und das Leben des *Geistes* allein ist die freie Unendlichkeit, die in dem realen Dasein für sich

selbst als Inneres ist, weil sie in ihrer Äußerung zu sich selber zurückkehrt und bei sich bleibt. Dem Geiste allein ist es deshalb gegeben, seiner Äußerlichkeit, wenn er durch dieselbe auch in die Beschränktheit eintritt, dennoch zugleich den Stempel seiner eigenen Unendlichkeit und freien Rückkehr zu sich aufzudrücken. Nun ist aber auch der Geist, indem er nur erst dadurch frei und unendlich ist, daß er seine Allgemeinheit wirklich faßt und die Zwecke, die er in sich setzt, zu ihr erhebt, seinem eigenen Begriff nach fähig, wenn er diese Freiheit *nicht* ergriffen hat, als beschränkter Inhalt, verkümmerter Charakter, verkrüppeltes und flaches Gemüt zu existieren. Mit solchem in sich nichtigen Gehalt bleibt die unendliche Manifestation des Geistes wieder nur formell, da wir dann nichts als die abstrakte Form selbstbewußter Geistigkeit erhalten, deren Inhalt der Unendlichkeit des freien Geistes widerspricht. Es ist nur durch einen echten und in sich substantiellen Inhalt, durch welchen das beschränkte veränderliche Dasein Selbständigkeit und Substantialität hat, so daß dann Bestimmtheit und Gediegenheit in sich, beschränkt abgeschlossener und substantieller Gehalt in ein und demselbigen wirklich sind und das Dasein hierdurch die Möglichkeit erlangt, an der Beschränktheit seines eigenen Inhalts zugleich als Allgemeinheit und als bei sich seiende Seele manifestiert zu sein. – Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als *wahr* aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann.

b) Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie

alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese *Reinigung* das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, *muß* in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche. So ahmen z. B. die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmäßig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Beiwesen, Drapierung usf. bilden sie richtig ab; aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dies wirkt zweckwidrig. Raffaelische Madonnen dagegen zeigen uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen, freudigen, frommen zugleich und demütigen Mutterliebe gemäß sind. Man könnte allerdings behaupten wollen, alle Frauen seien dieser Empfindung fähig, aber nicht jede Form der Physiognomie genügt dem vollen Ausdruck solcher Seelentiefe.

c) In dieser Zurückführung nun des äußerlichen Daseins ins Geistige, so daß die äußere Erscheinung als dem Geiste gemäß die Enthüllung desselben wird, ist die Natur des Kunstideals zu suchen. Es ist dies jedoch eine Zurückführung ins Innere, die zugleich nicht bis zum Allgemeinen in abstrakter

Form, bis zum Extrem des *Gedankens* fortgeht, sondern in dem Mittelpunkte stehenbleibt, in welchem das nur Äußerliche und nur Innerliche zusammenfallen. Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Äußerlichkeit selbst als *lebendige Individualität* erscheint. Denn die individuelle Subjektivität, welche einen substantiellen Gehalt in sich trägt und denselben zugleich an ihr selber äußerlich erscheinen macht, steht in dieser Mitte, in der das Substantielle des Inhalts nicht abstrakt für sich seiner Allgemeinheit nach heraustreten kann, sondern in der Individualiät noch eingeschlossen bleibt und dadurch mit einem bestimmten Dasein verschlungen erscheint – welches nun auch seinerseits, von der bloßen Endlichkeit und Bedingtheit losgewunden, mit dem Innern der Seele zu freiem Einklange zusammengeht. Schiller in seinem Gedichte »Das Ideal und das Leben« spricht der Wirklichkeit und ihren Schmerzen und Kämpfen gegenüber von »der Schönheit stillem Schattenlande«. Ein solches Schattenreich ist das Ideal, es sind die *Geister*, die in ihm erschienen, abgestorben dem unmittelbaren Dasein, abgeschieden von der Bedürftigkeit der natürlichen Existenz, befreit von den Banden der Abhängigkeit äußerer Einflüsse und aller der Verkehrungen und Verzerrungen, welche mit der Endlichkeit der Erscheinung zusammenhängen. Ebensosehr aber setzt das Ideal seinen Fuß in die Sinnlichkeit und deren Naturgestalt hinein, doch zieht ihn wie das Bereich des Äußeren zugleich zu sich zurück, indem die Kunst den Apparat, dessen die äußere Erscheinung zu ihrer Selbsterhaltung bedarf, zu den Grenzen zurückzuführen weiß, innerhalb welcher das Äußere die Manifestation der geistigen Freiheit sein kann. Dadurch allein steht das Ideal im Äußerlichen mit sich selbst zusammengeschlossen frei auf sich beruhend da, als sinnlich selig in sich, seiner sich freuend und genießend. Der Klang dieser Seligkeit tönt durch die ganze Erscheinung des Ideals fort, denn wie weit sich die

Außengestalt auch ausdehnen möge, die Seele des Ideals verliert in ihr nie sich selber. Und nur hierdurch gerade ist es wahrhaft schön, indem das Schöne nur als totale, aber subjektive Einheit ist, weshalb auch das Subjekt des Ideals aus der Zersplitterung sonstiger Individualitäten und ihrer Zwecke und Bestrebungen in sich selber zurück zu einer höheren Totalität und Selbständigkeit gesammelt erscheinen muß.

α) Wir können in dieser Rücksicht die heitere Ruhe und Seligkeit, dies Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung als den Grundzug des Ideals an die Spitze stellen. Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da. Den seligen Göttern nämlich ist es mit der Not, dem Zorn und Interesse in endlichen Kreisen und Zwecken kein letzter Ernst, und dieses positive Zurückgenommensein in sich bei der Negativität alles Besonderen gibt ihnen den Zug der Heiterkeit und Stille. In diesem Sinne gilt das Wort Schillers: »Ernst ist das Leben, *heiter* ist die Kunst.« Zwar ist häufig genug pedantisch hierüber gewitzelt worden, da die Kunst überhaupt und vornehmlich Schillers eigene Poesie von der ernstesten Art sei – wie denn die ideale Kunst auch in der Tat des Ernstes nicht entbehrt –, aber in dem Ernste eben bleibt die Heiterkeit in sich selbst ihr wesentlicher Charakter. Diese Kraft der Individualität, dieser Triumph der in sich konzentrierten konkreten Freiheit ist es, den wir besonders in antiken Kunstwerken in der heiteren Ruhe ihrer Gestalten erkennen. Und dies ist nicht etwa bei kampfloser Befriedigung allein der Fall, sondern dann selbst, wenn ein tiefer Bruch das Subjekt in sich selbst wie dessen ganze Existenz zerrissen hat. Denn wenn die tragischen Heroen z. B. auch so dargestellt sind, daß sie dem Schicksale unterliegen, so zieht sich dennoch das Gemüt, indem es sagt: Es ist so!, in das einfache Beisichsein zurück. Das Subjekt bleibt dann noch immer sich selber getreu; es gibt das auf, was ihm geraubt wird, doch die Zwecke, welche es verfolgte, werden ihm nicht nur genommen, sondern es

läßt sie fallen und verliert damit sich selber nicht. Der Mensch, vom Geschick unterjocht, kann sein Leben verlieren, die Freiheit nicht. Dies Beruhen auf sich ist es, welches im Schmerze selbst noch die Heiterkeit der Ruhe zu bewahren und erscheinen zu lassen vermag.

β) In der romantischen Kunst zwar geht die Zerrissenheit und Dissonanz des Inneren weiter, wie in ihr überhaupt die dargestellten Gegensätze sich vertiefen, und deren Entzweiung kann festgehalten werden. So bleibt z. B. die Malerei in der Darstellung der Leidensgeschichte zuweilen beim Ausdruck des Hohns in den Zügen der peinigenden Kriegsknechte, bei dem scheußlichen Verzerren und Grinsen der Gesichter stehen, und mit diesem Festhalten an der Entzweiung, besonders in Schilderung des Lasterhaften, Sündlichen und Bösen, geht dann die Heiterkeit des Ideals verloren; denn wenn auch die Zerrissenheit nicht in jener Festigkeit bleibt, so tritt doch häufig, obschon nicht jedesmal Häßlichkeit, doch wenigstens Unschönheit an die Stelle. In einem anderen Kreise der älteren niederländischen Malerei zeigt sich wohl in der Rechtschaffenheit und Treue gegen sich selbst, ebenso in dem Glauben und der unerschütterlichen Sicherheit eine Versöhnung des Gemüts in sich, aber bis zur Heiterkeit und Befriedigung des Ideals bringt es diese Festigkeit nicht. Dennoch kann auch in der romantischen Kunst, obgleich das Leiden und der Schmerz in ihr das Gemüt und subjektive Innere tiefer als bei den Alten trifft, eine geistige Innigkeit, eine Freudigkeit in der Ergebung, eine Seligkeit im Schmerz und Wonne im Leiden, ja eine Wollust selbst in der Marter zur Darstellung kommen. Selbst in der italienischen ernst-religiösen Musik durchdringt diese Lust und Verklärung des Schmerzes den Ausdruck der Klage. Dieser Ausdruck ist im Romantischen überhaupt das Lächeln durch Tränen. Die Träne gehört dem Schmerz, das Lächeln der Heiterkeit, und so bezeichnet das Lächeln im Weinen dies Beruhigtsein in sich bei Qual und Leiden. Allerdings darf das Lächeln dann keine bloß sentimentale Rührung, keine

Eitelkeit des Subjekts und Schöntuerei mit sich über Miserabilitäten sein und über seine kleinen subjektiven Empfindungen dabei, sondern muß als die Fassung und Freiheit des Schönen allem Schmerze zum Trotz erscheinen, wie von der Ximene in den Romanzen vom Cid gesagt wird: »wie war sie in Tränen schön«. Die Haltungslosigkeit des Menschen dagegen ist entweder häßlich und widrig oder lächerlich. Kinder z. B. brechen bei dem Geringfügigsten schon in Tränen aus und machen uns dadurch lachen, wogegen die Tränen in den Augen eines ernsten, gehaltenen Mannes bei tiefer Empfindung schon einen ganz anderen Eindruck der Rührung geben.

Lachen und Weinen können jedoch abstrakt auseinanderfallen und sind nun auch fälschlich in dieser Abstraktion als ein Motiv für die Kunst benutzt worden, wie der Lachchor z. B. in Webers *Freischütz*. Lachen überhaupt ist der Ausbruch des Herausplatzens, das jedoch nicht haltungslos bleiben darf, wenn nicht das Ideal verlorengehen soll. Von der gleichen Abstraktion ist das ähnliche Lachen in einem Duett aus Webers *Oberon*, in welchem einem angst und bange für die Kehle und Brust der Sängerin werden kann. Wie anders dagegen ergreift das unauslöschliche Göttergelächter im Homer, das aus der seligen Ruhe der Götter entspringt und nur Heiterkeit und nicht abstrakte Ausgelassenheit ist. Ebensowenig auf der anderen Seite darf das Weinen als haltungsloser Jammer in das ideale Kunstwerk eintreten, wie z. B. solche abstrakte Trostlosigkeit wiederum in Webers *Freischütz* zu hören ist. In der Musik überhaupt ist der Gesang diese Freude und Lust, sich zu vernehmen, wie die Lerche in den freien Lüften singt; Hinausschreien des Schmerzes und der Fröhlichkeit macht noch keine Musik, sondern selbst im Leiden muß der süße Ton der Klage die Schmerzen durchziehen und klären, so daß es einem schon der Mühe wert scheint, so zu leiden, um solche Klage zu vernehmen. Dies ist die süße Melodie, der Gesang in aller Kunst.

γ) In diesem Grundsatz hat auch in gewisser Beziehung

das Prinzip der modernen Ironie seine Berechtigung, nur daß die Ironie einerseits häufig alles wahren Ernstes bar ist und sich vornehmlich an schlechten Subjekten zu delektieren liebt, andererseits in der bloßen Sehnsüchtigkeit des Gemütes statt des wirklichen Handelns und Seins endet; wie Novalis z. B., eines der edleren Gemüter, welche sich auf diesem Standpunkte befanden, zu der Leerheit von bestimmten Interessen, zu dieser Scheu vor der Wirklichkeit getrieben und zu dieser Schwindsucht gleichsam des Geistes hinaufgeschraubt wurde. Es ist dies eine Sehnsucht, welche sich zum wirklichen Handeln und Produzieren nicht herablassen will, weil sie sich durch die Berührung mit der Endlichkeit zu verunreinigen fürchtet, obschon sie ebensosehr das Gefühl des Mangels dieser Abstraktion in sich hat. So liegt allerdings in der Ironie jene absolute Negativität, in welcher sich das Subjekt im Vernichten der Bestimmtheiten und Einseitigkeiten auf sich selbst bezieht; indem aber das Vernichten, wie schon oben bei Betrachtung dieses Prinzips angedeutet wurde, nicht nur wie in der Komik das an sich selbst Nichtige, das sich in seiner Hohlheit manifestiert, sondern gleichmäßig auch jedes an sich Vortreffliche und Gediegene trifft, so behält die Ironie als diese allseitige Vernichtigungskunst wie jene Sehnsüchtigkeit, im Vergleich mit dem wahren Ideal, zugleich die Seite der inneren unkünstlerischen Haltungslosigkeit. Denn das Ideal bedarf eines in sich substantiellen Gehalts, der freilich dadurch, daß er sich in Form und Gestalt auch des Äußeren darstellt, zur Besonderheit und hiermit zur Beschränktheit wird, doch die Beschränktheit so in sich enthält, daß alles *nur* Äußerliche daran getilgt und vernichtet ist. Durch diese Negation der bloßen Äußerlichkeit allein ist die bestimmte Form und Gestalt des Ideals ein Herausführen jenes substantiellen Gehalts in die für die Kunstanschauung und Vorstellung angemessene Erscheinung.

Die bildliche und äußerliche Seite nun, welche dem Ideal ebenso notwendig ist als der in sich gediegene Inhalt, und die Art der Durchdringung beider führt uns auf das Verhältnis der idealen Darstellung der Kunst zur Natur. Denn dies äußerliche Element und dessen Gestaltung hat einen Zusammenhang mit dem, was wir überhaupt Natur heißen. In dieser Beziehung ist der alte, immerfort sich erneuernde Zwist, ob die Kunst natürlich im Sinne des vorhandenen Äußeren darstellen oder die Naturerscheinungen verherrlichen und verklären solle, noch nicht beigelegt. Recht der Natur und Recht des Schönen, Ideal und Naturwahrheit – in solchen zunächst unbestimmten Wörtern kann man ohne Aufhören gegeneinanderreden. Denn das Kunstwerk soll allerdings natürlich sein, aber es gibt auch eine gemeine, häßliche Natur, diese soll nun wiederum nicht nachgebildet werden, andererseits aber – und so geht es ohne Ende und festes Resultat fort.

In neuerer Zeit ist der Gegensatz von Ideal und Natur vornehmlich durch *Winckelmann* wieder angeregt und von Wichtigkeit geworden. Winckelmanns Begeisterung hat sich, wie ich früher bereits andeutete, an den Werken der Alten und ihrer idealen Formen entzündet, und er ruhte nicht eher, bis er die Einsicht in deren Vortrefflichkeit gewonnen und die Anerkennung und das Studium dieser Meisterwerke der Kunst wieder in die Welt eingeführt hatte. Aus dieser Anerkennung nun aber ist eine Sucht nach idealischer Darstellung hervorgegangen, in der man die Schönheit gefunden zu haben glaubte, doch in Fadheit, Unlebendigkeit und charakterlose Oberflächlichkeit verfiel. Solche Leerheit des Ideals hauptsächlich in der Malerei hat Herr *von Rumohr* in seiner erwähnten Polemik gegen die Idee und das Ideal vor Augen.

Es ist nun die Sache der Theorie, diesen Gegensatz aufzulösen; das praktische Interesse dagegen für die Kunst selbst

können wir auch hier wiederum ganz beiseite lassen, denn man mag der Mittelmäßigkeit und ihren Talenten Grundsätze einflößen, welche man will, es ist und bleibt dasselbe: sie produziert, ob nach einer schiefen oder nach der besten Theorie, doch immer nur Mittelmäßiges und Schwächliches. Außerdem ist die Kunst überhaupt und insbesondere die Malerei bereits durch andere Anregungen von dieser Sucht nach sogenannten Idealen abgekommen und hat auf ihrem Wege durch Auffrischung des Interesses für die ältere italienische und deutsche wie für die spätere holländische Malerei Gehaltvolleres und Lebendigeres in Formen und Inhalt zu erlangen wenigstens den Versuch gemacht.

Wie jener abstrakten Ideale ist man aber auf der anderen Seite der beliebten Natürlichkeit in der Kunst ebensosehr satt geworden. Auf dem Theater z. B. ist jedermann der alltäglichen Haushaltungsgeschichten und ihrer naturgetreuen Darstellung von Herzen müde. Den Jammer der Väter mit der Frau, den Söhnen und Töchtern, mit der Besoldung, dem Auskommen, mit der Abhängigkeit von Ministern und Intrigen der Kammerdiener und Sekretäre und ebenso die Not der Frau mit den Mägden in der Küche und den verliebten empfindsamen Dingern von Töchtern in dem Wohnzimmer – alle diese Sorge und Plage findet jeder getreuer und besser im eigenen Hause.

Bei diesem Gegensatze des Ideals und der Natur hat man nun also die eine Kunst mehr als die andere im Sinne gehabt, hauptsächlich aber die Malerei, deren Sphäre gerade die anschauliche Besonderheit ist. Wir wollen deshalb die Frage in betreff dieses Gegensatzes allgemeiner so stellen: soll die Kunst Poesie oder Prosa sein? Denn das echt Poetische in der Kunst ist eben das, was wir Ideal nannten. Kommt es auf den bloßen Namen Ideal an, so ließe sich derselbe leicht aufgeben. Dann entsteht aber die Frage, was ist denn Poesie und was ist Prosa in der Kunst? Obschon auch das Festhalten des an sich selbst Poetischen in bezug auf bestimmte Künste zu Abirrungen führen kann und bereits geführt hat:

insofern, was der Poesie ausdrücklich und näher der lyrischen etwa angehört, auch durch die Malerei dargestellt worden ist, weil solch ein Inhalt denn doch gewiß poetischer Art sei. Die jetzige Kunstausstellung (1828) z. B. enthält mehrere Gemälde, alle aus ein und derselben (der sogenannten Düsseldorfer) Schule, welche sämtlich Sujets aus der Poesie, und zwar aus der nur als Empfindung darstellbaren Seite der Poesie entlehnt haben. Sieht man diese Gemälde öfter und genauer an, so erscheinen sie bald genug als süß und fade.

In jenem Gegensatze nun liegen folgende allgemeine Bestimmungen:

a) Die ganz formelle Idealität des Kunstwerks, indem die Poesie überhaupt, wie schon der Name andeutet, ein Gemachtes, vom Menschen Hervorgebrachtes ist, das er in seine Vorstellung aufgenommen, verarbeitet und aus derselben durch seine eigene Tätigkeit herausgestellt hat.

α) Der Inhalt kann dabei ganz gleichgültig sein oder uns außerhalb der Kunstdarstellung im gewöhnlichen Leben nur nebenher etwa augenblicklich interessieren. In dieser Weise hat z. B. die holländische Malerei die vorhandenen flüchtigen Scheine der Natur als vom Menschen neu erzeugte zu tausend und aber tausend Effekten umzuschaffen gewußt. Samt, Metallglanz, Licht, Pferde, Knechte, alte Weiber, Bauern, aus Pfeifenstummeln den Rauch herausblasend, das Blinken des Weins im durchsichtigen Glase, Kerle in schmutzigen Jacken, mit alten Karten spielend: solche und hunderterlei andere Gegenstände, um welche wir uns im alltäglichen Leben kaum bekümmern – da uns selbst, wenn auch wir Karten spielen, trinken und von diesem und jenem schwatzen, noch ganz andere Interessen ausfüllen –, werden uns in diesen Gemälden vors Auge gebracht. Was uns aber bei dergleichen Inhalt, insofern ihn die Kunst uns darbietet, sogleich in Anspruch nimmt, ist eben dies Scheinen und Erscheinen der Gegenstände als durch den *Geist* produziert, welcher das Äußere und Sinnliche der ganzen Materiatur im Innersten verwandelt. Denn statt existierender Wolle, Seide,

statt des wirklichen Haares, Glases, Fleisches und Metalls sehen wir bloße Farben, statt der totalen Dimensionen, deren das Natürliche zu seiner Erscheinung bedarf, eine bloße Fläche, und dennoch haben wir denselben Anblick, den das Wirkliche gibt.

β) Gegen die vorhandene prosaische Realität ist daher dieser durch den Geist produzierte Schein das Wunder der Idealität, ein Spott, wenn man will, und eine Ironie über das äußerliche natürliche Dasein. Denn welche Anstalten muß die Natur und der Mensch im gewöhnlichen Leben machen, welcher unzähligen Mittel der verschiedensten Art müssen sie sich bedienen, um dergleichen hervorzubringen; welch einen Widerstand leistet hier das Material, wie das Metall z. B., wenn es bearbeitet werden soll. Die Vorstellung dagegen, aus welcher die Kunst schöpft, ist ein weiches, einfaches Element, das alles, was die Natur und der Mensch in seinem natürlichen Dasein sich müssen sauer werden lassen, leicht und gefügig seinem Innern entnimmt. Ebenso sind die dargestellten Gegenstände und der Mensch der Alltäglichkeit nicht von unerschöpflichem Reichtum, sondern beschränkt; Edelsteine, Gold, Pflanzen, Tiere usf. sind für sich nur dieses begrenzte Dasein. Der Mensch aber als künstlerisch schaffend ist eine ganze Welt von Inhalt, den er der Natur entwendet und in dem umfassenden Bereich der Vorstellung und Anschauung zu einem Schatze zusammengehäuft hat, welchen er nun auf einfache Weise ohne die weitläufigen Bedingungen und Veranstaltungen der Realität frei aus sich herausgibt.

Die Kunst in dieser Idealität ist die Mitte zwischen dem bloß objektiven bedürftigen Dasein und der bloß inneren Vorstellung. Sie liefert uns die Gegenstände selbst, aber aus dem Innern her; sie gibt sie nicht zum sonstigen Gebrauch, sondern beschränkt das Interesse auf die Abstraktion des ideellen Scheines für den bloß theoretischen Anblick.

γ) Dadurch nun *erhebt* sie durch diese Idealität zugleich die sonst wertlosen Objekte, welche sie ihres unbedeutenden

Inhalts unerachtet für sich fixiert und zum Zweck macht und auf das unsere Teilnahme richtet, woran wir sonst rücksichtslos vorübergehen würden. Dasselbe vollbringt die Kunst in Rücksicht auf die Zeit und ist auch hierin ideell. Was in der Natur vorübereilt, befestigt die Kunst zur Dauer; ein schnell verschwindendes Lächeln, einen plötzlichen schalkhaften Zug um den Mund, einen Blick, einen flüchtigen Lichtschein, ebenso geistige Züge im Leben der Menschen, Vorfälle, Begebenheiten, welche kommen und gehen, da sind und wieder vergessen werden – alles und jedes entreißt sie dem augenblicklichen Dasein und überwindet auch in dieser Beziehung die Natur.

In dieser formellen Idealität nun aber der Kunst ist es nicht der Inhalt selbst, was uns vornehmlich in Anspruch nimmt, sondern die Satisfaktion des geistigen Hervorbringens. Die Darstellung muß hier natürlich erscheinen, doch nicht das Natürliche daran als solches, sondern jenes Machen, das Vertilgtwerden gerade der sinnlichen Materialität und der äußerlichen Bedingungen ist das Poetische und Ideale in formellem Sinne. Wir erfreuen uns an einer Manifestation, welche erscheinen muß, als hätte die Natur sie hervorgebracht, während sie doch ohne deren Mittel eine Produktion des Geistes ist; die Gegenstände ergötzen uns nicht, weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich *gemacht* sind.

b) Ein anderes, tiefer dringendes Interesse jedoch geht darauf, daß der Inhalt nicht nur in den Formen, in denen er sich uns in seiner unmittelbaren Existenz darbietet, zur Darstellung komme, sondern als vom Geiste gefaßt nun auch innerhalb jener Formen erweitert und anders gewendet werde. Was natürlich existiert, ist schlechthin ein Einzelnes, und zwar nach allen Punkten und Seiten vereinzelt. Die Vorstellung dagegen hat die Bestimmung des *Allgemeinen* in sich, und was aus ihr hervorgeht, erhält schon dadurch den Charakter der Allgemeinheit im Unterschiede natürlicher Vereinzelung. Die Vorstellung gewährt in dieser Beziehung den Vorteil, daß sie von weiterem Umfange und dabei fähig

ist, das Innere zu fassen, herauszuheben und sichtbarer zu explizieren. Nun ist zwar das Kunstwerk nicht bloß allgemeine Vorstellung, sondern deren bestimmte Verkörperung; aber als aus dem Geist und dessen vorstellendem Elemente hervorgegangen, muß es diesen Charakter des Allgemeinen, seiner anschaulichen Lebendigkeit unerachtet, durch sich hindurchziehen lassen. Dies gibt die höhere Idealität des Poetischen gegen jene formelle des bloßen Machens. Hier nun ist es die Aufgabe des Kunstwerks, den Gegenstand in seiner Allgemeinheit zu ergreifen und in der äußeren Erscheinung desselben dasjenige fortzulassen, was für den Ausdruck des Inhalts bloß äußerlich und gleichgültig bleiben würde. Der Künstler deshalb nimmt nicht alles das in Formen und Ausdrucksweisen auf, was er draußen in der Außenwelt vorfindet und weil er's vorfindet; sondern er greift nur nach den rechten und dem Begriff der Sache gemäßen Zügen, wenn er echte Poesie zustande bringen will. Nimmt er sich die Natur und ihre Hervorbringungen, überhaupt das Vorhandene zum Vorbild, so geschieht es nicht, weil die Natur es soundso gemacht, sondern weil sie es *recht* gemacht hat; dies »recht« aber ist ein Höheres als das Vorhandene selber.

Bei der menschlichen Gestalt z. B. verfährt der Künstler nicht, wie man etwa bei Restauration alter Gemälde auch in den neugemalten Stellen die Sprünge wieder nachahmt, welche durch das Springen des Firnisses und der Farben alle die übrigen älteren Teile des Bildes wie mit einem Netz überzogen haben, sondern das Netz der Haut, und mehr noch die Sommersprossen, Bläschen, einzelnen Pockennarben, Leberflecke usw., läßt selbst die Porträtmalerei fort, und der berühmte Denner ist in seiner sogenannten Natürlichkeit nicht zum Muster zu nehmen. Ebenso werden auch wohl die Muskeln und Adern angedeutet, doch dürfen sie nicht mit dieser Bestimmtheit und Ausführlichkeit wie in der Natur heraustreten. Denn in alledem ist wenig oder nichts Geistiges, und der Ausdruck des Geistigen ist das Wesentliche in der menschlichen Gestalt. Weshalb ich es auch nicht so durch-

aus nachteilig finden kann, daß bei uns z. B. weniger nackte Statuen gemacht werden als bei den Alten. Dagegen ist der heutige Zuschnitt unserer Anzüge unkünstlerisch und prosaisch der idealeren Gewandung der Alten gegenüber. Beiden Bekleidungen ist der Zweck gemeinsam, den Körper zu bedecken. Die Kleidung nun aber, welche die antike Kunst darstellt, ist eine mehr oder weniger für sich selbst formlose Fläche und wird nur etwa dadurch determiniert, daß sie einer Befestigung am Körper, an der Schulter z. B., bedarf. Im übrigen bleibt das Gewand formbar und hängt einfach und frei nach der ihm eigenen immanenten Schwere herab oder wird durch die Stellung des Körpers, durch die Haltung und Bewegung der Glieder bestimmt. Die Determinierbarkeit, in welcher sich dartut, das Äußere diene ganz nur dem veränderlichen Ausdruck des Geistes, der in dem Körper erscheint, so daß die besondere Form des Gewandes, der Faltenwurf, das Herabhängen und Emporgezogensein ganz von innen her sich gestaltet und sich nur momentan gerade dieser Stellung oder Bewegung anpassend zeigt, – diese Bestimmbarkeit macht das Ideale in der Kleidung aus. In unseren modernen Anzügen dagegen ist der ganze Stoff fertig und nach den Formen der Gliedmaßen zugeschnitten und genäht, so daß eine eigene Freiheit des Fallens nicht mehr oder nur im geringsten Grade vorhanden ist. Denn auch die Art der Falten ist durch die Nähte bestimmt und überhaupt Schnitt und Fall ganz technisch und handwerksmäßig durch den Schneider bewirkt. Nun reguliert zwar der Bau der Glieder im allgemeinen die Form der Kleider; aber in dieser Körperform sind sie gerade nur eine schlechte Nachäffung oder nach konventioneller Mode und zufälliger Laune der Zeit eine Verunstaltung der menschlichen Glieder, und der einmal fertige Schnitt bleibt nun immer derselbe, ohne durch Stellung und Bewegung bestimmt zu erscheinen; wie z. B. die Rockärmel und Hosen sich gleichbleiben, wir mögen Arme und Beine so oder anders bewegen. Die Falten höchstens ziehen sich in verschiedener Weise, immer aber

nach den festen Nähten, wie die Beinkleider z. B. an der Statue von Scharnhorst. Unsere Art der Bekleidung also ist als Äußeres nicht genug von dem Inneren abgeschieden, um dann umgekehrt von innen her gestaltet zu erscheinen, sondern in falscher Nachahmung der Naturform ebenso wieder für sich in dem einmal angenommenen Schnitt fertig und unveränderlich.

Das Ähnliche, was wir soeben in betreff auf die menschliche Gestalt und deren Bekleidung sahen, gilt nun auch von einer Menge sonstiger Äußerlichkeiten und Bedürfnisse im menschlichen Leben, welche für sich notwendig und allen Menschen gemeinsam sind, ohne daß sie jedoch in Beziehung mit den wesentlichen Bestimmungen und Interessen stehen, welche das eigentliche, seinem Gehalt nach Allgemeine im menschlichen Dasein ausmachen, wie mannigfaltig auch alle diese physischen Bedingungen, als z. B. Essen, Trinken, Schlafen, Ankleiden usf., in die vom Geiste ausgehenden Handlungen äußerlich verflochten sein mögen.

Dergleichen kann nun allerdings mit in die poetische Kunstdarstellung aufgenommen werden, und man gesteht z. B. dem Homer in dieser Beziehung die größte Natürlichkeit zu. Dennoch muß auch er sich, aller ἐνάργεια, aller Deutlichkeit für die Anschauung zum Trotz, darauf beschränken, solcher Zustände nur im allgemeinen zu erwähnen, und es wird keinem die Forderung einfallen, daß in dieser Beziehung alle Einzelheiten, wie das vorhandene Dasein sie gibt, sollten aufgezählt und beschrieben werden. Wie auch bei der Körperschilderung des Achill wohl der hohen Stirn, der wohlgebauten Nase, der langen, starken Beine Erwähnung geschehen kann, ohne daß jedoch die Einzelheit der wirklichen Existenz dieser Glieder Punkt für Punkt, die Lage und das Verhältnis jedes Teils zum anderen, die Farbe usf., was erst die rechte Natürlichkeit wäre, mit zur Darstellung kommt. Außerdem aber ist bei der Dichtkunst die Art des Ausdrucks immer die allgemeine Vorstellung im Unterschiede der natürlichen Einzelheit; der Dichter gibt statt der Sache stets

nur den Namen, das Wort, in welchem das Einzelne zu einer Allgemeinheit wird, indem das Wort von der Vorstellung produziert ist und dadurch schon den Charakter des Allgemeinen in sich trägt. Nun ließe sich zwar sagen, es sei ja in der Vorstellung und im Reden *natürlich*, den Namen, das Wort als diese unendliche Abkürzung des natürlich Existierenden zu gebrauchen, doch dies wäre dann immer eine jener ersten gerade entgegengesetzte und dieselbe aufhebende Natürlichkeit. Es fragt sich also, welche Art der Natürlichkeit bei jenem Gegensatz gegen das Poetische gemeint ist; denn Natur überhaupt ist ein unbestimmtes, leeres Wort. Die Poesie wird stets nur das Energische, Wesentliche, Bezeichnende herausheben dürfen, und dies ausdrucksvoll Wesentliche ist eben das Ideelle und nicht bloß Vorhandene, dessen Einzelheiten bei irgendeinem Vorfall, einer Szene usf. vorzutragen matt, geistlos, ermüdend und unerträglich werden müßte.

In Beziehung auf diese Art der Allgemeinheit erweist sich jedoch die eine Kunst idealer, die andere mehr gegen die Breite äußerer Anschaulichkeit hin ausgerichtet. Die Skulptur z. B. ist in ihren Gebilden abstrakter als die Malerei, während in der Dichtkunst die epische Poesie einerseits in Rücksicht auf äußere Lebendigkeit der wirklichen Aufführung eines dramatischen Werks nachstehen wird, andererseits aber ebensosehr die dramatische Kunst in Fülle der Anschaulichkeit übertrifft, indem uns der epische Sänger konkrete Bilder aus der Anschauung des Geschehenen vorführt, wogegen der dramatische sich mit den inneren Motiven des Handelns, des Agierens auf den Willen und Reagierens des Inneren zu begnügen hat.

c) Indem es nun ferner der *Geist* ist, der die innere Welt seines an und für sich interessevollen Gehaltes in Form äußerer Erscheinung realisiert, so fragt es sich auch in dieser Beziehung, welche Bedeutung der Gegensatz von Ideal und Natürlichkeit habe. Das Natürliche kann in dieser Sphäre nicht in dem eigentlichen Sinne des Worts gebraucht werden, denn als Außengestalt des Geistes gilt es nicht nur dadurch,

daß es eben unmittelbar wie die tierische Lebendigkeit, die landschaftliche Natur usf. da ist, sondern es erscheint hier seiner Bestimmung nach, insofern es der *Geist* ist, welcher *sich* verleiblicht, nur als Ausdruck des Geistigen und somit schon als idealisiert. Denn dies Aufnehmen in den Geist, dies Bilden und Gestalten von seiten des Geistes her heißt eben Idealisieren. Von den Toten sagt man, daß ihr Gesicht die Physiognomie des Kindesalters wieder annehme; der leiblich festgewordene Ausdruck der Leidenschaften, Gewohnheiten und Bestrebungen, das Charakteristische in allem Wollen und Tun ist dann entflohen und die Unbestimmtheit der kindlichen Züge zurückgekehrt. Im Leben aber erhalten die Züge und die ganze Gestalt den Charakter ihres Ausdrucks von dem Innern her; wie denn auch die unterschiedenen Völker, Stände usf. den Unterschied ihrer geistigen Richtungen und Tätigkeiten in der äußeren Gestalt kundgeben. In allen solchen Beziehungen erscheint das Äußere als vom Geist durchdrungen und durch ihn bewirkt, schon der Natur als solcher gegenüber idealisiert. Hier nun erst ist der eigentliche bedeutungsvolle Sitz der Frage nach dem Natürlichen und Idealen. Denn auf der einen Seite wird die Behauptung aufgestellt, die Naturformen des Geistigen wären bereits in der wirklichen, von der Kunst nicht wiedererschaffenen Erscheinung für sich so vollkommen, schön und vortrefflich da, daß es nicht noch ein anderes Schönes geben könne, welches sich als höher und im Unterschiede dieses Vorhandenen als Ideal erwiese, da die Kunst nicht einmal das in der Natur schon Vorgefundene ganz zu erreichen befähigt sei. Auf der anderen Seite ergeht die Forderung, dem Wirklichen gegenüber für die Kunst noch anderweitige, idealere Formen und Darstellungen selbständig aufzufinden. In dieser Rücksicht besonders ist die erwähnte Polemik des Herrn von Rumohr wichtig, der, wenn andere, welche das Ideal im Munde führen, von oben herab verächtlich von gemeiner Natur reden, nun seinerseits mit gleicher Vornehmheit und Verachtung von der Idee und dem Ideale spricht.

Nun gibt es aber in der Tat in der Welt des Geistigen eine äußerlich und innerlich ordinäre Natur, welche äußerlich gemein ist, eben weil das Innere gemein ist und in seinem Handeln und ganzen Äußeren nur Zwecke des Neides, der Scheelsucht, Habbegier im Kleinlichen und Sinnlichen zur Erscheinung bringt. Auch diese gemeine Natur kann sich die Kunst zum Stoffe nehmen und hat es getan. Dann aber bleibt entweder, wie schon vorhin gesagt ist, das Darstellen als solches, die Künstlichkeit des Hervorbringens das einzig wesentliche Interesse, und in diesem Falle würde einem gebildeten Menschen vergeblich zugemutet werden, für das ganze Kunstwerk, d. h. auch für solch einen Inhalt, Teilnahme zu bezeigen, – oder der Künstler muß durch seine Auffassung noch etwas Weiteres und Tieferes daraus machen. Vorzüglich ist es die sogenannte Genremalerei, welche dergleichen Gegenstände nicht verschmäht hat und von den Holländern bis auf die Spitze der Vollendung ist geführt worden. Was hat nun die Holländer zu diesem Genre hingeleitet, welcher Inhalt ist in diesen Bildchen ausgedrückt, die doch die höchste Kraft der Anziehung beweisen? Unter dem Titel gemeiner Natur dürfen sie nicht etwa schlechthin beiseite gestellt und verworfen werden. Denn der eigentliche Stoff dieser Gemälde, untersucht man ihn näher, ist so gemein nicht, als man gewöhnlich glaubt.

Die Holländer haben den Inhalt ihrer Darstellungen aus sich selbst, aus der Gegenwart ihres eigenen Lebens erwählt, und dies Präsente auch durch die Kunst noch einmal verwirklicht zu haben, ist ihnen nicht zum Vorwurf zu machen. Was der Mitwelt vor Augen und Geist gebracht wird, muß ihr auch angehören, wenn es ihr ganzes Interesse soll in Anspruch nehmen. Um zu wissen, worin das damalige Interesse der Holländer bestand, müssen wir ihre Geschichte fragen. Der Holländer hat sich zum größten Teil den Boden, darauf er wohnt und lebt, selber gemacht und ist ihn fortdauernd gegen das Anstürmen des Meers zu verteidigen und zu erhalten genötigt; die Bürger der Städte wie die Bauern ha-

ben durch Mut, Ausdauer, Tapferkeit die spanische Herrschaft unter Philipp II., dem Sohne Karls V., dieses mächtigen Königs der Welt, abgeworfen und sich mit der politischen ebenso die religiöse Freiheit in der Religion der Freiheit erkämpft. Diese Bürgerlichkeit und Unternehmungslust im Kleinen wie im Großen, im eigenen Lande wie ins weite Meer hinaus, dieser sorgfältige und zugleich reinliche, nette Wohlstand, die Froheit und Übermütigkeit in dem Selbstgefühl, daß sie dies alles ihrer eigenen Tätigkeit verdanken, ist es, was den allgemeinen Inhalt ihrer Bilder ausmacht. Das aber ist kein gemeiner Stoff und Gehalt, zu dem man freilich nicht mit der Vornehmigkeit einer hohen Nase von Hof und Höflichkeiten her aus guter Gesellschaft herankommen muß. In solchem Sinne tüchtiger Nationalität hat Rembrandt seine berühmte »Wache« in Amsterdam, van Dyck so viele seiner Porträts, Wouwerman seine Reiterszenen gemalt, und selbst jene bäurischen Gelage, Lustigkeiten und behaglichen Späße gehören hierher.

Wir haben z. B., um ein Gegenstück anzuführen, gleichfalls gute Genrebilder auf unserer diesjährigen Kunstausstellung, doch reichen sie an Kunst der Darstellung noch lange nicht an die gleichartigen der Holländer heran, und auch im Inhalt können sie sich zu der ähnlichen Freiheit und Fröhlichkeit nicht erheben. Wir sehen z. B. eine Frau, welche ins Wirtshaus geht, um ihren Mann auszuzanken. Dies gibt nichts als eine Szene bissiger, giftiger Menschen. Bei den Holländern dagegen in ihren Schenken, bei Hochzeiten und Tänzen, beim Schmausen und Trinken geht es, wenn's auch zu Zänkereien und Schlägen kommt, nur froh und lustig zu, die Weiber und Mädchen sind auch dabei, und das Gefühl der Freiheit und Ausgelassenheit durchdringt alles und jedes. Diese geistige Heiterkeit eines berechtigten Genusses, welche selbst bis in die Tierstücke hereingeht und sich als Sattheit und Lust hervorkehrt, diese frische, aufgeweckte geistige Freiheit und Lebendigkeit in Auffassung und Darstellung macht die höhere Seele solcher Gemälde aus.

In dem ähnlichen Sinne sind auch die Betteljungen von Murillo (in der Münchner Zentralgalerie) vortrefflich. Äußerlich genommen, ist der Gegenstand auch hier aus der gemeinen Natur: die Mutter laust den einen Jungen, indes er ruhig sein Brot kaut; zwei andere auf einem ähnlichen Bilde, zerlumpt und arm, essen Melonen und Trauben. Aber in dieser Armut und halben Nacktheit gerade leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühle ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit um das Äußere und die innere Freiheit im Äußeren ist es, welche der Begriff des Idealen erheischt. In Paris gibt es ein Knabenporträt von Raffael: müßig liegt der Kopf auf den Arm gestützt und blickt mit solcher Seligkeit kummerloser Befriedigung ins Weite und Freie, daß man nicht loskommen kann, dies Bild geistiger froher Gesundheit anzuschauen. Die gleiche Befriedigung gewähren uns jene Knaben von Murillo. Man sieht, sie haben keine weiteren Interessen und Zwecke, doch nicht aus Stumpfsinn etwa, sondern zufrieden und selig fast wie die olympischen Götter hocken sie am Boden; sie handeln, sie sprechen nichts, aber sie sind Menschen aus *einem* Stück, ohne Verdrießlichkeit und Unfrieden in sich; und bei dieser Grundlage zu aller Tüchtigkeit hat man die Vorstellung, es könne alles aus solchem Jungen werden. Das sind ganz andere Auffassungsweisen, als wir bei jener zänkischen, galligen Frau oder dem Bauer sehen, der seine Peitsche zusammenbindet, oder bei dem Postillion, welcher auf der Streu schläft.

Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein sein und auch in ihrem ganzen sinnlichen Anblick als etwas Geringfügiges erscheinen, worüber wir dem äußeren Gegenstande und Inhalte nach hinaus sind. Es würde unerträglich werden, dergleichen in Lebensgröße ausgeführt und dadurch mit dem Anspruche zu sehen, als ob uns dergleichen wirklich in seiner Ganzheit sollte befriedigen können.

In dieser Weise muß das, was man gemeine Natur zu nennen pflegt, aufgefaßt werden, um in die Kunst eintreten zu dürfen.

Nun gibt es allerdings höhere, idealere Stoffe für die Kunst als die Darstellung solcher Froheit und bürgerlichen Tüchtigkeit in an sich immer unbedeutenden Partikularitäten. Denn der Mensch hat ernstere Interessen und Zwecke, welche aus der Entfaltung und Vertiefung des Geistes in sich herkommen und in denen er in Harmonie mit sich bleiben muß. Die höhere Kunst wird diejenige sein, welche sich die Darstellung dieses höheren Inhalts zur Aufgabe macht. Erst in dieser Rücksicht nun ergeht die Frage, woher denn die Formen für dies aus dem Geist Erzeugte zu entnehmen seien. Die einen hegen die Meinung, wie der Künstler zunächst in sich selber jene hohen Ideen trage, die er sich erschaffen, so müsse er sich auch die hohen Formen dafür, wie die Gestalten z. B. der griechischen Götter, Christus, der Apostel, Heiligen usf., aus sich selber bilden. Gegen diese Behauptung zieht nun vor allem Herr von Rumohr zu Felde, indem er den Abweg der Kunst in dieser Richtung, in welcher die Künstler sich eigenmächtig ihre Formen im Unterschiede der Natur erfanden, erkannt und dagegen die Meisterwerke der Italiener und Niederländer als Muster aufgestellt hat. In dieser Beziehung tadelt er es (*Italienische Forschungen*[4], Bd. I, S. 105 f.), ›daß die Kunstlehre der letzten sechzig Jahre darzulegen bemüht gewesen, der Zweck oder doch der Hauptzweck der Kunst bestehe darin, die Schöpfung in ihren einzelnen Gestaltungen nachzubessern, beziehungslose Formen hervorzubringen, welche das Erschaffene ins Schönere nachäffen und das sterbliche Geschlecht gleichsam dafür schadlos halten sollten, daß die Natur eben nicht schöner zu gestalten verstanden‹. Deshalb rät er (S. 63) dem Künstler, »von dem titanischen Vorhaben abzustehen, die *Naturform* zu verherrlichen, zu verklären oder mit welchem anderen

4 siehe Fn. 1, S. 145

Namen solche Überhebungen des menschlichen Geistes in den Kunstschriften bezeichnet werden«. – Denn er ist der Überzeugung, daß auch für die höchsten geistigen Gegenstände in dem Vorhandenen bereits die genügenden Außenformen vorlägen, und behauptet deshalb (S. 83), »daß die Darstellung der Kunst auch da, wo ihr Gegenstand der denkbar geistigste ist, nimmer auf willkürlich festgesetzten Zeichen, sondern durchhin auf einer in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der organischen Formen beruht«. Dabei hat Herr von Rumohr hauptsächlich die von Winckelmann angegebenen idealischen Formen der Alten im Auge. Diese Formen herausgehoben und zusammengestellt zu haben, ist aber Winckelmanns unendliches Verdienst, obschon sich in bezug auf besondere Merkmale Irrtümer mögen eingeschlichen haben. Wie z. B. (S. 115, Anm.) Herr von Rumohr zu glauben scheint, daß die Verlängerung des Unterleibes, welche Winkelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums* [1764], 5. Buch, Kap. 4, § 2) als ein Merkmal antiker Formenideale bezeichnet, aus römischen Standbildern entnommen sei. Hiergegen nun fordert Herr von Rumohr in seiner Polemik gegen das Ideale, der Künstler solle sich ganz dem Studium der Naturform in die Arme werfen; hier erst komme das eigentlich Schöne wahrhaft zum Vorschein. Denn, sagt er (S. 144), »die wichtigste Schönheit beruht auf jener gegebenen, in der Natur, nicht in menschlicher Willkür gegründeten Symbolik der Formen, durch welche diese in bestimmten Verbindungen zu Merkmalen und Zeichen gedeihen, bei deren Anblick wir uns notwendig teils bestimmter Vorstellungen und Begriffe erinnern, teils auch bestimmter in uns schlummernder Gefühle bewußt werden«. Und so verbinde denn auch (S. 105, Anm.) ›ein geheimer Zug des Geistes, etwa was man Idee nennt, den Künstler mit verwandten Naturerscheinungen, und in diesen lerne er ganz allgemach sein eigenes Wollen immer deutlicher erkennen und werde durch sie dasselbe auszudrücken erfähigt‹.

Allerdings kann in der idealen Kunst von willkürlich fest-

gesetzten Zeichen nicht die Rede sein, und wenn es geschehen ist, daß jene idealen Formen der Alten mit Hintansetzung der echten Naturform zu falschen und leeren Abstraktionen sind nachgebildet worden, so tut Herr von Rumohr recht daran, aufs stärkste dagegen zu opponieren.

Als das Hauptsächliche aber bei diesem Gegensatze des Kunstideals und der Natur ist folgendes festzustellen.

Die vorhandenen Naturformen des geistigen Gehaltes sind in der Tat als symbolisch in dem allgemeinen Sinne zu nehmen, daß sie nicht unmittelbar für sich selber gelten, sondern ein Erscheinen sind des Inneren und Geistigen, welches sie ausdrücken. Das macht schon in ihrer Wirklichkeit außerhalb der Kunst ihre Idealität im Unterschiede der Natur als solcher aus, die nichts Geistiges darstellt. In der Kunst nun soll auf ihrer höheren Stufe der innere Gehalt des Geistes seine Außengestalt erhalten. Dieser Gehalt ist im wirklichen menschlichen Geist, und so hat er, wie das menschliche Innere überhaupt, seine vorhandene Außengestalt, in welcher er sich ausspricht. Wie sehr nun auch dieser Punkt zuzugeben ist, so bleibt es doch wissenschaftlich eine durchaus müßige Frage, ob es in der vorhandenen Wirklichkeit so schöne ausdrucksvolle Gestalten und Physiognomien gibt, deren sich die Kunst bei Darstellung z. B. eines Jupiter – seiner Hoheit, Ruhe, Macht –, einer Juno, Venus, eines Petrus, Christus, Johannes, einer Maria usf. unmittelbar als Porträt bedienen könne. Es läßt sich zwar dafür und dawider streiten, aber es bleibt eine ganz empirische und selbst als empirisch unentscheidbare Frage. Denn der einzige Weg der Entscheidung wäre das wirkliche Zeigen, das sich z. B. für die griechischen Götter schwer möchte bewerkstelligen lassen, und auch für die Gegenwart hat der eine etwa vollendete Schönheiten gesehen, der andere, tausendmal Gescheitere nicht. Außerdem aber gibt die Schönheit der Form überhaupt noch immer nicht das, was wir Ideal nannten, da zum Ideal auch zugleich Individualität des Gehalts und dadurch auch der Form gehört. Ein der Form nach durchaus regelmäßiges,

schönes Gesicht z. B. kann dennoch kalt und ausdruckslos sein. Die Ideale der griechischen Götter aber sind Individuen, denen auch eine charakteristische Bestimmtheit innerhalb der Allgemeinheit nicht abgeht. Die Lebendigkeit des Ideals nun beruht gerade darin, daß diese bestimmte geistige Grundbedeutung, welche zur Darstellung kommen soll, durch alle besonderen Seiten der äußeren Erscheinung – Haltung, Stellung, Bewegung, Gesichtszüge, Form und Gestalt der Glieder usf. – vollständig durchgearbeitet sei, so daß nichts Leeres und Unbedeutendes übrigbleibe, sondern alles sich als von jener Bedeutung durchdrungen erweise. Was uns z. B. von griechischer Skulptur als in der Tat dem Phidias zugehörig in neuester Zeit vor Augen gestellt ist, erhebt vornehmlich durch diese Art durchgreifender Lebendigkeit. Das Ideal ist noch in seiner Strenge festgehalten und hat den Übergang zu Anmut, Lieblichkeit, Fülle und Grazie nicht gemacht, sondern hält jede Form noch in fester Beziehung auf die allgemeine Bedeutung, welche verleiblicht werden sollte. Diese höchste Lebendigkeit zeichnet die großen Künstler aus.

Solch eine Grundbedeutung ist der Partikularität der wirklichen Erscheinungswelt gegenüber in sich abstrakt zu nennen, und zwar vorzugsweise in der Skulptur und Malerei, welche nur ein Moment herausheben, ohne zu der vielseitigen Entwicklung fortzugehen, in welcher Homer z. B. den Charakter des Achill als ebenso hart und grausam als mild und freundlich und nach so vielen anderen Seelenzügen zu schildern vermochte. In der vorhandenen Wirklichkeit nun kann solche Bedeutung auch wohl ihren Ausdruck finden, wie es z. B. fast kein Gesicht geben wird, das nicht den Anblick der Frömmigkeit, Andacht, Heiterkeit usw. liefern könnte; aber solche Physiognomien drücken noch tausenderlei daneben aus, was zu der auszuprägenden Grundbedeutung entweder gar nicht paßt oder zu ihr in keiner näheren Beziehung steht. Deshalb wird sich auch ein Porträt sogleich durch seine Partikularität als Porträt bekunden. Auf altdeutschen und niederländischen Gemälden z. B. findet sich häufig der

Donator mit seiner Familie, Frau, Söhnen und Töchtern, abgebildet. Sie alle sollen in Andacht versenkt erscheinen, und die Frömmigkeit leuchtet wirklich aus allen Zügen hervor; aber außerdem erkennen wir in den Männern etwa wackere Kriegsleute, kräftig bewegte Menschen, in Leben und Leidenschaft des Wirkens viel versucht, und in den Frauen sehen wir Ehefrauen von ähnlicher lebenskräftiger Tüchtigkeit. Vergleichen wir hiermit selbst in diesen Gemälden, welche in Rücksicht auf ihre naturwahren Physiognomien berühmt sind, Maria oder danebenstehende Heilige und Apostel, so ist auf ihren Gesichtern dagegen nur *ein* Ausdruck zu lesen, und alle Formen, der Knochenbau, die Muskeln, die ruhenden und bewegten Züge, sind auf diesen einen Ausdruck konzentriert. Das Anpassende erst der ganzen Formation gibt den Unterschied des eigentlich Idealen und des Porträts.

Nun könnte man sich vorstellen, der Künstler solle sich aus dem Vorhandenen die besten Formen hier und dort auserlesen und sie zusammenstellen oder auch, wie es geschieht, aus Kupferstich- und Holzschnittsammlungen sich Physiognomien, Stellungen usf. heraussuchen, um für seinen Inhalt die echten Formen zu finden. Mit diesem Sammeln und Wählen aber ist die Sache nicht abgetan, sondern der Künstler muß sich schaffend verhalten und in seiner eigenen Phantasie mit Kenntnis der entsprechenden Formen wie mit tiefem Sinn und gründlicher Empfindung die Bedeutung, die ihn beseelt, durch und durch und aus *einem* Guß heraus bilden und gestalten.

B. Die Bestimmtheit des Ideals

Das Ideal als solches, welches wir bisher seinem allgemeinen Begriff nach betrachtet haben, war relativ leicht zu fassen. Indem nun aber das Kunstschöne, insofern es Idee ist, nicht bei seinem bloß allgemeinen Begriffe stehenzubleiben vermag, sondern schon diesem Begriffe nach Bestimmtheit und

Besonderheit in sich hat und deshalb auch aus sich heraus in die wirkliche Bestimmtheit hinübertreten muß, so kommt von dieser Seite her die Frage in Anregung, in welcher Weise – dem Herausgehen in die Äußerlichkeit und Endlichkeit und somit in das Nicht-Ideale zum Trotz – das Ideale sich dennoch zu erhalten sowie umgekehrt das endliche Dasein die Idealität des Kunstschönen in sich aufzunehmen imstande sei.

Wir haben in dieser Beziehung folgende Punkte zu besprechen:

erstens die *Bestimmtheit* des Ideals als *solche*;

zweitens die Bestimmtheit, insoweit sie sich durch ihre Besonderheit zur *Differenz* in sich und zur Lösung derselben fortentwickelt, was wir im allgemeinen als *Handlung* bezeichnen können;

drittens die *äußerliche* Bestimmtheit des Ideals.

I. Die ideale Bestimmtheit als solche

1. Das Göttliche als Einheit und Allgemeinheit

Wir sahen bereits, die Kunst habe vor allem das Göttliche zum Mittelpunkte ihrer Darstellungen zu machen. Das Göttliche nun aber, für sich als *Einheit und Allgemeinheit* festgehalten, ist wesentlich nur für den Gedanken und, als an sich selbst bildlos, dem Bilden und Gestalten der Phantasie entzogen; wie denn auch den Juden und Mohammedanern verboten ist, sich ein Bild von Gott für die nähere, im Sinnlichen sich umtuende Anschauung zu entwerfen. Für die bildende Kunst, welche der konkretesten Lebendigkeit der Gestalt durchweg bedarf, ist deshalb hier kein Raum, und die Lyrik allein vermag in der Erhebung zu Gott den Preis seiner Macht und Herrlichkeit anzustimmen.

Nach der anderen Seite hin jedoch ist das Göttliche, wie sehr ihm auch Einheit und Allgemeinheit zukommt, ebensosehr auch in sich selbst wesentlich bestimmt, und indem es somit der Abstraktion sich entschlägt, gibt es sich auch der Bildlichkeit und Anschaubarkeit hin. Wird es nun in Form der Bestimmtheit von der Phantasie aufgefaßt und bildlich dargestellt, so tritt dadurch sogleich eine Mannigfaltigkeit des Bestimmens ein, und hier erst beginnt das eigentliche Bereich der idealen Kunst.

Denn *erstens* zerspaltet und zersplittert sich die *eine* göttliche Substanz zu einer Vielheit selbständig in sich beruhender Götter, wie in der polytheistischen Anschauung der griechischen Kunst; und auch für die christliche Vorstellung erscheint Gott, seiner rein geistigen Einheit in sich gegenüber, als wirklicher Mensch in das Irdische und Weltliche unmittelbar verflochten. *Zweitens* ist das Göttliche in seiner bestimmten Erscheinung und Wirklichkeit überhaupt im Sinn und Gemüt, Wollen und Vollbringen des Menschen gegenwärtig und wirksam, und so werden in dieser Sphäre vom Geiste Gottes erfüllte Menschen, Heilige, Märtyrer, Selige, Fromme überhaupt, ein gleich gemäßer Gegenstand auch der idealen Kunst. Mit diesem Prinzip der Besonderheit aber des Göttlichen und seines bestimmten und damit auch weltlichen Daseins kommt *drittens* die Partikularität der menschlichen Wirklichkeit zum Vorschein. Denn das ganze menschliche Gemüt mit allem, wovon es im Innersten bewegt wird und was eine Macht in ihm ist, jede Empfindung und Leidenschaft, jedes tiefere Interesse der Brust – dies konkrete Leben bildet den lebendigen Stoff der Kunst, und das Ideal ist dessen Darstellung und Ausdruck.

Das Göttliche dagegen als reiner Geist in sich ist nur Gegenstand der denkenden Erkenntnis. Der aber in Tätigkeit verleiblichte Geist, insoweit er nur immer an die Menschenbrust anklingt, gehört der Kunst. Hier jedoch tun sich dann so-

gleich besondere Interessen und Handlungen, bestimmte Charaktere und momentane Zustände und Situationen derselben, überhaupt die Verwicklungen mit Äußerlichem hervor, und es ist deshalb anzugeben, worin zunächst im allgemeinen das Ideale in Beziehung auf diese Bestimmtheit liegt.

3. Ruhe des Ideals

Die höchste Reinheit des Idealen nach dem bereits früher Ausgeführten wird auch hier nur darin bestehen können, daß die Götter, daß Christus, Apostel, Heilige, Büßer und Fromme in ihrer seligen Ruhe und Befriedigung vor uns hingestellt werden, in welcher sie das Irdische mit der Not und dem Drang seiner mannigfachen Verflechtungen, Kämpfe und Gegensätze nicht berührt. In diesem Sinne hat besonders die Skulptur und Malerei Gestalten für die einzelnen Götter, ebenso für Christus als Welterlöser, die einzelnen Apostel und Heiligen, in idealer Weise gefunden. Das an sich selbst Wahrhaftige im Dasein kommt hier nur in *seinem* Dasein, als auf sich selber bezogen und nicht aus sich heraus in endliche Verhältnisse hineingezerrt, zur Darstellung. Dieser Abgeschlossenheit in sich fehlt es zwar nicht an Partikularität, aber die im Äußerlichen und Endlichen auseinanderlaufende Besonderheit ist zur einfachen Bestimmtheit gereinigt, so daß die Spuren eines äußeren Einflusses und Verhältnisses durchweg getilgt erscheinen. Diese tatlos ewige Ruhe in sich oder dies Ausruhen – wie beim Herkules z. B. – macht auch in der Bestimmtheit das Ideale als solches aus. Werden daher die Götter auch in Verwicklung gestellt, so müssen sie dennoch in ihrer unvergänglichen, unantastbaren Hoheit verbleiben. Denn Jupiter, Juno, Apollo, Mars z. B. sind zwar bestimmte, aber feste Mächte und Gewalten, welche ihre selbständige Freiheit in sich bewahren, auch wenn ihre Tätigkeit nach außen gewandt ist. Und so darf denn innerhalb der Bestimmtheit des Ideals nicht nur eine einzelne Partikularität erscheinen, sondern die geistige Freiheit muß sich an

sich selbst als Totalität und in diesem Beruhen auf sich als die Möglichkeit zu allem zeigen.

Weiter herunter in dem Gebiet des Weltlichen und Menschlichen nun erweist sich das Ideale in der Weise wirksam, daß irgendein substantieller Gehalt, der den Menschen ausfüllt, das nur Partikuläre der Subjektivität zu bewältigen die Kraft behält. Dadurch wird nämlich das Besondere im Empfinden und Tun der Zufälligkeit entrissen und die konkrete Partikularität in größerer Zusammenstimmung mit ihrer eigentlichen inneren Wahrheit dargestellt; wie denn überhaupt, was man das Edle, Vortreffliche und Vollkommene in der menschlichen Brust heißt, nichts anderes ist, als daß die wahre Substanz des Geistigen, Sittlichkeit, Göttlichkeit sich als das Mächtige im Subjekt bekundet und der Mensch deshalb seine lebendige Tätigkeit, Willenskraft, seine Interessen, Leidenschaften usf. nur in dies Substantielle hineinlegt, um darin seinen wahren inneren Bedürfnissen Befriedigung zu geben.

Wie sehr nun aber auch im Ideal die Bestimmtheit des Geistes und seiner Äußerlichkeit einfach in sich resümiert erscheint, so ist dennoch mit der ins Dasein herausgekehrten Besonderheit zugleich das Prinzip der *Entwicklung* und damit in dem Verhältnis nach außen der Unterschied und Kampf der Gegensätze unmittelbar verbunden. Dies führt uns zur näheren Betrachtung der in sich differenten, prozessierenden Bestimmtheit des Ideals, welche wir im allgemeinen als *Handlung* fassen können.

II. Die Handlung

Der Bestimmtheit als solcher kommt als idealer die freundliche Unschuld engelgleicher himmlischer Seligkeit, die tatlose Ruhe, die Hoheit selbständig auf sich beruhender Macht wie die Tüchtigkeit und Beschlossenheit überhaupt des in sich selbst Substantiellen zu. Das Innere jedoch und Geistige ist ebensosehr nur als tätige Bewegung und Entfaltung. Ent-

faltung aber ist nicht ohne Einseitigkeit und Entzweiung. Der volle totale Geist, in seine Besonderheiten sich auseinanderbreitend, tritt aus seiner Ruhe sich selbst gegenüber mitten in den Gegensatz des verworrenen Weltwesens hinein und vermag sich in dieser Zerspaltung nun auch dem Unglück und Unheil des Endlichen nicht mehr zu entziehen.
Selbst die ewigen Götter des Polytheismus leben nicht in ewigem Frieden. Sie gehen zu Parteiungen und Kämpfen mit entgegenstrebenden Leidenschaften und Zwecken fort und müssen sich dem Schicksal unterwerfen. Selbst der christliche Gott ist dem Übergange zur Erniedrigung des Leidens, ja zur Schmach des Todes nicht entnommen und wird von dem Seelenschmerze nicht befreit, in welchem er rufen muß: »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?«; seine Mutter leidet die ähnliche herbe Pein, und das menschliche Leben überhaupt ist ein Leben des Streits, der Kämpfe und Schmerzen. Denn die Größe und Kraft mißt sich wahrhaft erst an der Größe und Kraft des Gegensatzes, aus welchem der Geist sich zur Einheit in sich wieder zusammenbringt; die Intensität und Tiefe der Subjektivität tut sich um so mehr hervor, je unendlicher und ungeheurer die Umstände auseinandergezogen und je zerreißender die Widersprüche sind, unter denen sie dennoch fest in sich selber zu bleiben hat. In dieser Entfaltung allein bewährt sich die Macht der Idee und des Idealen, denn Macht besteht nur darin, sich im Negativen seiner zu erhalten.
Indem nun aber die Besonderheit des Ideals durch solche Entwicklung in das Verhältnis nach außen tritt und dadurch sich in eine Welt hineinbegibt, welche, statt das ideale freie Zusammenstimmen des Begriffs und seiner Realität an sich selber darzustellen, vielmehr ein Dasein zeigt, das schlechthin nicht ist, wie es sein soll, so haben wir bei der Betrachtung dieses Verhältnisses aufzufassen, inwiefern die Bestimmtheiten, in welche das Ideal eingeht, entweder für sich selbst die Idealität unmittelbar enthalten oder derselben mehr oder weniger fähig werden können.

In dieser Beziehung fordern drei Hauptpunkte unsere nähere Aufmerksamkeit:
erstlich der *allgemeine Weltzustand*, welcher die Voraussetzung für die individuelle Handlung und deren Charaktere ist;
zweitens die *Besonderheit* des Zustandes, dessen Bestimmtheit in jene[r] substantielle[n] Einheit die Differenz und Spannung hervorbringt, die das Anregende für die Handlung wird, – die *Situation* und deren Konflikte;
drittens die Auffassung der Situation von seiten der Subjektivität und die Reaktion, durch welche der Kampf und die Auflösung der Differenz zum Vorschein kommt, – die eigentliche *Handlung*.

1. Der allgemeine Weltzustand

Die ideale Subjektivität trägt als lebendiges Subjekt die Bestimmung in sich, zu handeln, sich überhaupt zu bewegen und zu betätigen, insofern sie, was in ihr ist, auszuführen und zu vollbringen hat. Dazu bedarf sie einer umgebenden Welt als allgemeinen Bodens für ihre Realisationen. Wenn wir in dieser Beziehung von *Zustand* sprechen, so ist hierunter die allgemeine Art und Weise verstanden, in welcher das Substantielle vorhanden ist, das als das eigentlich Wesentliche innerhalb der geistigen Wirklichkeit alle Erscheinungen derselben zusammenhält. Man kann in diesem Sinne z. B. von einem Zustande der Bildung, der Wissenschaften, des religiösen Sinnes oder auch der Finanzen, der Rechtspflege, des Familienlebens und anderer sonstiger Lebens[ein]richtungen sprechen. Alle diese Seiten sind dann aber in der Tat nur Formen von ein und demselben Geiste und Gehalt, der sich in ihnen expliziert und verwirklicht. – Insofern nun hier näher von dem Weltzustande der *geistigen* Wirklichkeit die Rede ist, so haben wir denselben von der Seite des *Willens* aufzunehmen. Denn durch den Willen ist es, daß der Geist überhaupt ins Dasein tritt, und die unmittelbaren substantiellen Bande der Wirklichkeit zeigen sich in der

bestimmten Art, in welcher die Willensbestimmungen, die Begriffe des Sittlichen, Gesetzlichen, überhaupt dessen zur Tätigkeit gelangen, was wir im allgemeinen die Gerechtigkeit nennen können.
Da fragt es sich nun, wie solch ein allgemeiner Zustand beschaffen sein müsse, um sich der Individualität des Ideals gemäß zu erweisen.

a. Die individuelle Selbständigkeit: Heroenzeit

Aus dem Früheren her lassen sich sogleich folgende Punkte feststellen.
α) Das Ideal ist Einheit in sich, und nicht nur formelle äußerliche, sondern immanente Einheit des Inhalts an ihm selbst. Dies in sich einige subtantielle Beruhen auf sich haben wir oben bereits als das Selbstgenügen, die Ruhe und Seligkeit des Ideals bezeichnet. Auf unserer jetzigen Stufe wollen wir diese Bestimmung als die *Selbständigkeit* herausheben und von dem allgemeinen Weltzustande fordern, daß er in Form der Selbständigkeit erscheinen solle, um die Gestalt des Ideals in sich aufnehmen zu können.
Selbständigkeit jedoch ist ein zweideutiger Ausdruck.
αα) Denn gewöhnlich heißt man das in sich selbst Substantielle schon dieser Substantialität und Ursächlichkeit wegen das schlechthin Selbständige und pflegt es das in sich Göttliche und Absolute zu nennen. In dieser Allgemeinheit und Substanz als solcher festgehalten, ist es dann aber nicht in sich selber subjektiv und findet deshalb sogleich an dem Besonderen der konkreten Individualität seinen festen Gegensatz. In diesem Gegensatz jedoch geht, wie beim Gegensatz überhaupt, die wahre Selbständigkeit verloren.
ββ) Umgekehrt ist man gewohnt, der wenn auch nur formell auf sich beruhenden Individualität in der Festigkeit ihres subjektiven Charakters Selbständigkeit zuzuschreiben. Jedes Subjekt aber, dem der wahrhafte Lebensgehalt insoweit abgeht, daß diese Mächte und Substanzen außer ihm für sich selbst dastehen und seinem inneren und äußeren

Dasein ein fremder Inhalt bleiben, fällt ebensosehr in den Gegensatz gegen das wahrhaft Substantielle und verliert dadurch den Standpunkt inhaltsvoller Selbständigkeit und Freiheit.

Die wahre Selbständigkeit besteht allein in der Einheit und Durchdringung der Individualität und Allgemeinheit, indem ebensosehr das Allgemeine durch das Einzelne erst konkrete Realität gewinnt, als das einzelne und besondere Subjekt in dem Allgemeinen erst die unerschütterliche Basis und den echten Gehalt seiner Wirklichkeit findet.

γγ) Wir dürfen daher für den allgemeinen Weltzustand die Form der Selbständigkeit hier nur so betrachten, daß die substantielle Allgemeinheit in diesem Zustande, um selbständig zu sein, die Gestalt der Subjektivität an ihr selbst haben müsse. Die nächste Erscheinungsweise dieser Identität, welche uns beifallen kann, ist die des Denkens. Denn das Denken ist einerseits subjektiv, andererseits hat es als Produkt seiner wahren Tätigkeit das Allgemeine und ist beides, Allgemeinheit und Subjektivität, in freier Einheit. Doch das Allgemeine des Denkens gehört der Kunst in ihrer Schönheit nicht an, und außerdem ist beim Denken die sonstige besondere Individualität in ihrer Natürlichkeit und Gestalt wie in ihrem praktischen Handeln und Vollbringen mit der Allgemeinheit der Gedanken nicht in notwendigem Zusammenklange. Im Gegenteil tritt eine Differenz des Subjekts in seiner konkreten Wirklichkeit und des Subjekts als denkenden ein oder kann doch eintreten. Dieselbe Scheidung betrifft den Gehalt des Allgemeinen selbst. Wenn nämlich das Echte und Wahre sich in den denkenden Subjekten bereits von deren sonstiger Realität zu unterscheiden anfängt, so hat es sich auch schon in der *objektiven* Erscheinung als für sich Allgemeines von dem übrigen Dasein getrennt und gegen dasselbe Festigkeit und Macht des Bestehens erhalten. Im Ideal aber soll gerade die besondere Individualität mit dem Substantiellen in trennungslosem Zusammenklange bleiben, und insoweit dem Ideal Freiheit und Selbständigkeit

bestimmten Art, in welcher die Willensbestimmungen, die Begriffe des Sittlichen, Gesetzlichen, überhaupt dessen zur Tätigkeit gelangen, was wir im allgemeinen die Gerechtigkeit nennen können.
Da fragt es sich nun, wie solch ein allgemeiner Zustand beschaffen sein müsse, um sich der Individualität des Ideals gemäß zu erweisen.

a. Die individuelle Selbständigkeit: Heroenzeit

Aus dem Früheren her lassen sich sogleich folgende Punkte feststellen.
α) Das Ideal ist Einheit in sich, und nicht nur formelle äußerliche, sondern immanente Einheit des Inhalts an ihm selbst. Dies in sich einige subtantielle Beruhen auf sich haben wir oben bereits als das Selbstgenügen, die Ruhe und Seligkeit des Ideals bezeichnet. Auf unserer jetzigen Stufe wollen wir diese Bestimmung als die *Selbständigkeit* herausheben und von dem allgemeinen Weltzustande fordern, daß er in Form der Selbständigkeit erscheinen solle, um die Gestalt des Ideals in sich aufnehmen zu können.
Selbständigkeit jedoch ist ein zweideutiger Ausdruck.
αα) Denn gewöhnlich heißt man das in sich selbst Substantielle schon dieser Substantialität und Ursächlichkeit wegen das schlechthin Selbständige und pflegt es das in sich Göttliche und Absolute zu nennen. In dieser Allgemeinheit und Substanz als solcher festgehalten, ist es dann aber nicht in sich selber subjektiv und findet deshalb sogleich an dem Besonderen der konkreten Individualität seinen festen Gegensatz. In diesem Gegensatz jedoch geht, wie beim Gegensatz überhaupt, die wahre Selbständigkeit verloren.
ββ) Umgekehrt ist man gewohnt, der wenn auch nur formell auf sich beruhenden Individualität in der Festigkeit ihres subjektiven Charakters Selbständigkeit zuzuschreiben. Jedes Subjekt aber, dem der wahrhafte Lebensgehalt insoweit abgeht, daß diese Mächte und Substanzen außer ihm für sich selbst dastehen und seinem inneren und äußeren

Dasein ein fremder Inhalt bleiben, fällt ebensosehr in den Gegensatz gegen das wahrhaft Substantielle und verliert dadurch den Standpunkt inhaltsvoller Selbständigkeit und Freiheit.

Die wahre Selbständigkeit besteht allein in der Einheit und Durchdringung der Individualität und Allgemeinheit, indem ebensosehr das Allgemeine durch das Einzelne erst konkrete Realität gewinnt, als das einzelne und besondere Subjekt in dem Allgemeinen erst die unerschütterliche Basis und den echten Gehalt seiner Wirklichkeit findet.

γγ) Wir dürfen daher für den allgemeinen Weltzustand die Form der Selbständigkeit hier nur so betrachten, daß die substantielle Allgemeinheit in diesem Zustande, um selbständig zu sein, die Gestalt der Subjektivität an ihr selbst haben müsse. Die nächste Erscheinungsweise dieser Identität, welche uns beifallen kann, ist die des Denkens. Denn das Denken ist einerseits subjektiv, andererseits hat es als Produkt seiner wahren Tätigkeit das Allgemeine und ist beides, Allgemeinheit und Subjektivität, in freier Einheit. Doch das Allgemeine des Denkens gehört der Kunst in ihrer Schönheit nicht an, und außerdem ist beim Denken die sonstige besondere Individualität in ihrer Natürlichkeit und Gestalt wie in ihrem praktischen Handeln und Vollbringen mit der Allgemeinheit der Gedanken nicht in notwendigem Zusammenklange. Im Gegenteil tritt eine Differenz des Subjekts in seiner konkreten Wirklichkeit und des Subjekts als denkenden ein oder kann doch eintreten. Dieselbe Scheidung betrifft den Gehalt des Allgemeinen selbst. Wenn nämlich das Echte und Wahre sich in den denkenden Subjekten bereits von deren sonstiger Realität zu unterscheiden anfängt, so hat es sich auch schon in der *objektiven* Erscheinung als für sich Allgemeines von dem übrigen Dasein getrennt und gegen dasselbe Festigkeit und Macht des Bestehens erhalten. Im Ideal aber soll gerade die besondere Individualität mit dem Substantiellen in trennungslosem Zusammenklange bleiben, und insoweit dem Ideal Freiheit und Selbständigkeit

der Subjektivität zukommt, insoweit darf die umgebende Welt der Zustände und Verhältnisse keine für sich bereits unabhängig vom Subjektiven und Individuellen wesentliche Objektivität haben. Das ideale Individuum muß in sich beschlossen, das Objektive muß noch das Seinige sein und sich nicht losgelöst von der Individualität der Subjekte für sich bewegen und vollbringen, weil sonst das Subjekt gegen die für sich schon fertige Welt als das bloß Untergeordnete zurücktritt. – In dieser Hinsicht also muß wohl das Allgemeine im Individuum als das Eigene und Eigenste desselben wirklich sein, aber nicht als das Eigene des Subjekts, insofern es *Gedanken* hat, sondern als das Eigene seines *Charakters und Gemüts.* Mit anderen Worten fordern wir daher für die Einheit des Allgemeinen und Individuellen, der Vermittlung und Unterscheidung des Denkens gegenüber, die Form der *Unmittelbarkeit,* und die Selbständigkeit, welche wir in Anspruch nehmen, erhält die Gestalt *unmittelbarer* Selbständigkeit. Damit ist aber sogleich die *Zufälligkeit* verbunden. Denn ist das Allgemeine und Durchgreifende des menschlichen Lebens in der Selbständigkeit der Individuen unmittelbar *nur* als deren subjektives Gefühl, Gemüt, Charakteranlage vorhanden und soll es keine andere Form der Existenz gewinnen, so wird es eben dadurch schon dem Zufall des Willens und Vollbringens anheimgestellt. Es bleibt sodann nur das Eigentümliche gerade dieser Individuen und ihrer Sinnesweise und hat als partikuläres Eigentum derselben für sich selbst keine Macht und Notwendigkeit, sich durchzusetzen, sondern erscheint, statt sich in allgemeiner, durch sich selber festgewordener Weise immer von neuem zu verwirklichen, rein als das Beschließen, Ausführen und ebenso willkürliche Unterlassen des nur auf sich beruhenden Subjekts, seiner Empfindung, Anlage, Kraft, Tüchtigkeit, List und Geschicklichkeit.

Diese Art der Zufälligkeit also macht hier das Charakteristische des Zustandes aus, welchen wir als den Boden und die gesamte Erscheinungsweise des Ideals forderten.

β) Um die bestimmte Gestalt solch einer Wirklichkeit klarer hervortreten zu lassen, wollen wir einen Blick auf die entgegengesetzte Weise der Existenz werfen.

αα) Sie ist da vorhanden, wo der sittliche Begriff, die Gerechtigkeit und deren vernünftige Freiheit sich bereits in Form einer *gesetzlichen* Ordnung hervorgearbeitet und bewährt hat, so daß sie nun auch im Äußerlichen als in sich unbewegliche Notwendigkeit da ist, ohne von der besonderen Individualität und Subjektivität des Gemüts und Charakters abzuhängen. Dies ist in dem *Staatsleben,* wo dasselbe dem Begriff des Staats gemäß zur Erscheinung kommt, der Fall; denn nicht jedes Zusammentreten der Individuen zu einem gesellschaftlichen Verbande, nicht jedes patriarchalische Zusammengeschlossensein ist Staat zu nennen. Im wahren Staate gelten die Gesetze, Gewohnheiten, Rechte, insofern sie die allgemeinen, vernünftigen Bestimmungen der Freiheit ausmachen, nun auch in dieser ihrer *Allgemeinheit* und Abstraktion und sind nicht mehr von dem Zufall des Beliebens und der partikulären Eigentümlichkeit bedingt. Wie das Bewußtsein sich die Vorschriften und Gesetze in ihrer Allgemeinheit vor sich gebracht hat, so sind sie auch äußerlich wirklich als dieses Allgemeine, das für sich seinen ordnungsmäßigen Gang geht und öffentliche Gewalt und Macht über die Individuen hat, wenn sie ihre Willkür dem Gesetz auf verletzende Weise entgegenzustellen unternehmen.

ββ) Ein solcher Zustand setzt die vorhandene Scheidung der Allgemeinheiten des gesetzgebenden Verstandes von der unmittelbaren Lebendigkeit voraus, wenn wir unter Lebendigkeit jene Einheit verstehen, in welcher alles Substantielle und Wesentliche der Sittlichkeit und Gerechtigkeit nur erst in den *Individuen* als Gefühl und Gesinnung Wirklichkeit gewonnen hat und durch sie allein gehandhabt wird. In dem gebildeten Zustande des Staats gehört Recht und Gerechtigkeit, ebenso Religion und Wissenschaft, oder die Sorge wenigstens für die Erziehung zur Religiosität und Wissen-

schaftlichkeit, der *öffentlichen* Macht an und wird von ihr geleitet und durchgesetzt.

γγ) Die *einzelnen* Individuen erhalten dadurch im Staate die Stellung, daß sie sich dieser Ordnung und deren vorhandener Festigkeit anschließen und sich ihr unterordnen müssen, da sie nicht mehr mit ihrem Charakter und Gemüt die einzige Existenz der sittlichen Mächte sind, sondern im Gegenteil, wie es in wahrhaften Staaten der Fall ist, ihre gesamte Partikularität der Sinnesweise, subjektiven Meinung und Empfindung von dieser Gesetzlichkeit regeln zu lassen und mit ihr in Einklang zu bringen haben. Dies Anschließen an die objektive Vernünftigkeit des von der subjektiven Willkür unabhängigen Staates kann entweder eine bloße Unterwerfung sein, weil die Rechte, Gesetze und Institutionen als das Mächtige und Gültige die Gewalt des Zwanges haben, oder es kann aus der freien Anerkennung und Einsicht in die Vernünftigkeit des Vorhandenen hervorgehen, so daß das Subjekt in dem Objektiven sich selber wiederfindet. Auch dann aber sind und bleiben die einzelnen Individuen immer nur das Beiläufige und haben außerhalb der Wirklichkeit des Staats in sich selbst keine Substantialität. Denn die Substantialität ist eben nicht mehr nur das *besondere* Eigentum dieses oder jenes *Individuums*, sondern *für sich selbst* und in allen seinen Seiten bis ins kleinste Detail hin in *allgemeiner* und *notwendiger* Weise ausgeprägt. Was daher die Einzelnen auch an rechtlichen, sittlichen, gesetzmäßigen Handlungen in dem Interesse und Verlauf des Ganzen vollbringen mögen, ihr Wollen und Ausführen bleibt dennoch wie sie selber immer nur, gegen das Ganze gehalten, unbedeutend und ein bloßes Beispiel. Denn ihre Handlungen sind stets nur eine ganz partielle Verwirklichung eines einzelnen Falles, nicht aber die Verwirklichung desselben als einer Allgemeinheit in dem Sinne, daß diese Handlung, dieser Fall dadurch zum Gesetz gemacht oder als Gesetz zur Erscheinung gebracht würde. Ebenso kommt es umgekehrt gar nicht auf die Einzelnen als Einzelne an, ob sie wollen,

daß Recht und Gerechtigkeit gelte oder nicht; es gilt an und für sich, und wenn sie es auch nicht wollten, gälte es doch. Zwar hat das Allgemeine und Öffentliche das Interesse, daß alle Einzelnen demselben sich gemäß erweisen sollen, aber die einzelnen Individuen flößen nicht in *der* Beziehung Interesse ein, daß gerade durch das Zusammenstimmen dieses oder jenes das Rechte und Sittliche erst Geltung erhalte; dieser vereinzelten Beistimmung bedarf es nicht, die Strafe macht es auch geltend, wenn es verletzt ist.

Die untergeordnete Stellung des einzelnen Subjekts in ausgebildeten Staaten zeigt sich endlich darin, daß jedes Individuum nur einen ganz bestimmten und immer beschränkten Anteil am Ganzen erhält. Im wahren Staat nämlich ist die Arbeit für das Allgemeine, wie in der bürgerlichen Gesellschaft die Tätigkeit für Handel und Gewerbe usf., aufs allermannigfaltigste geteilt, so daß nun der gesamte Staat nicht als die konkrete Handlung *eines* Individuums erscheint oder überhaupt der Willkür, Kraft, dem Mute, der Tapferkeit, Macht und Einsicht desselben kann anvertraut werden, sondern die zahllosen Beschäftigungen und Tätigkeiten des Staatslebens müssen einer ebenso zahllosen Menge Handelnder zugewiesen sein. Die Bestrafung eines Verbrechens z. B. ist nicht mehr die Sache des individuellen Heldenmuts und der Tugend ein und desselben Subjekts, sondern wird in ihre verschiedenen Momente, in die Untersuchung und Beurteilung des Tatbestandes, in das Urteil und die Vollstreckung des richterlichen Ausspruchs zerschieden, ja jedes dieser Hauptmomente hat selbst wieder seine spezielleren Unterschiede, von denen die Einzelnen nur irgend*eine* Seite zur Betätigung erhalten. Daß die Gesetze gehandhabt werden, liegt daher nicht in *einem* Individuum, sondern resultiert aus vielseitigem Zusammenwirken in festgestellter Ordnung. Außerdem sind jedem Einzelnen die allgemeinen Gesichtspunkte als Richtschnur für seine Tätigkeit vorgeschrieben, und was er nach diesen Regeln vollbringt, wird wiederum dem Urteil und der Kontrolle höherer Behörden unterworfen.

γ) In allen diesen Beziehungen haben in einem gesetzlich geordneten Staate die öffentlichen Gewalten nicht an ihnen selber individuelle Gestalt, sondern das Allgemeine als solches herrscht in seiner Allgemeinheit, in welcher die Lebendigkeit des Individuellen als aufgehoben oder als nebensächlich und gleichgültig erscheint. In solchem Zustande also ist die von uns geforderte Selbständigkeit nicht zu finden. Deshalb haben wir für freie Gestaltung der Individualität die entgegengesetzten Zustände gefordert, in welchen das Gelten des Sittlichen allein auf den Individuen beruht, welche sich aus ihrem besonderen Willen und der hervorragenden Größe und Wirksamkeit ihres Charakters an die Spitze der Wirklichkeit stellen, innerhalb welcher sie leben. Das Gerechte bleibt dann *ihr* eigenster Beschluß, und wenn sie das an und für sich Sittliche durch ihr Handeln verletzen, so gibt es keine öffentliche gewalthabende Macht, welche sie zur Rechenschaft zieht und bestraft, sondern nur das Recht einer inneren Notwendigkeit, welche sich lebendig zu besonderen Charakteren, äußerlichen Zufälligkeiten und Umständen usf. individualisiert und nur in dieser Form wirklich wird. Hierin unterscheidet sich eben die *Strafe* von der *Rache*. Die gesetzliche Strafe macht das allgemeine festgesetzte Recht gegen das Verbrechen geltend und übt sich durch ihre Organe der öffentlichen Gewalt, durch Gericht und Richter, welche als Person das Akzidentelle sind, nach allgemeinen Normen aus. Die Rache kann gleichfalls an sich selbst gerecht sein, aber sie beruht auf der *Subjektivität* derer, welche sich der geschehenen Tat annehmen und aus dem Recht ihrer eigenen Brust und Gesinnung heraus das Unrecht an dem Schuldigen rächen. Die Rache des Orest z. B. ist gerecht gewesen, aber er hat sie nur nach dem Gesetz seiner partikulären Tugend, nicht aber nach Urteil und Recht ausgeführt. – In dem Zustande, den wir für die Kunstdarstellung in Anspruch nahmen, soll also durchgängig das Sittliche und Gerechte individuelle Gestalt in dem Sinne behalten, daß es ausschließlich von den Individuen abhängt

und nur in ihnen und durch sie zur Lebendigkeit und Wirklichkeit gelangt. So ist, um auch dies noch anzuführen, in den geordneten Staaten die äußere Existenz des Menschen gesichert, sein Eigentum beschützt, und er hat eigentlich nur seine subjektive Gesinnung und Einsicht für sich und durch sich. In jenem staatslosen Zustande aber beruht auch die Sicherung des Lebens und Eigentums nur in der einzelnen Kraft und Tapferkeit jedes Individuums, das auch für seine eigene Existenz und die Erhaltung dessen, was ihm gehört und gebührt, zu sorgen hat.

Ein solcher Zustand ist es, den wir der *Heroenzeit* zuzuschreiben gewohnt sind. Welcher von diesen Zuständen nun aber, der eines ausgebildeten Staatslebens oder der eines Heroenzeitalters, der bessere sei, ist hier zu erläutern der Ort nicht. Wir haben es hier nur mit dem Ideal der Kunst zu tun, und für die *Kunst* muß die Scheidung von Allgemeinheit und Individualität noch nicht in der angegebenen Weise heraustreten, wie sehr dieser Unterschied auch für die sonstige Wirklichkeit des geistigen Daseins notwendig ist. Denn die Kunst und ihr Ideal ist eben das Allgemeine, insofern es für die Anschauung gestaltet und deshalb mit der Partikularität und deren Lebendigkeit noch in unmittelbarer Einheit ist.

αα) Dies findet in dem sogenannten Heroenzeitalter statt, das als eine Zeit erscheint, in welcher die Tugend, ἀρετή im Sinne der Griechen, den Grund der Handlungen ausmacht. Wir müssen in dieser Rücksicht ἀρετή und *virtus* nach römischer Bedeutung wohl unterscheiden. Die Römer hatten sogleich ihre Stadt, ihre gesetzlichen Einrichtungen, und gegen den Staat als den allgemeinen Zweck sollte die Persönlichkeit sich aufgeben. Abstrakt nur ein Römer zu sein, in der eigenen energischen Subjektivität nur den römischen Staat, das Vaterland und dessen Hoheit und Macht vorzustellen, das ist der Ernst und die Würde der Römertugend. Heroen dagegen sind Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer

Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist. Diese unmittelbare Einheit aber von Substantiellem und Individualität der Neigung, der Triebe, des Wollens liegt in der griechischen Tugend, so daß die Individualität sich selbst das Gesetz ist, ohne einem für sich bestehenden Gesetz, Urteil und Gericht unterworfen zu sein. So treten z. B. die griechischen Heroen in einem vorgesetzlichen Zeitalter auf oder werden selber Stifter von Staaten, so daß Recht und Ordnung, Gesetz und Sitte von ihnen ausgehen und sich als ihr individuelles Werk, das an sie geknüpft bleibt, verwirklichen. In dieser Weise ward schon Herkules von den Alten gepriesen und steht für sie als ein Ideal ursprünglicher heroischer Tugend da. Seine freie selbständige Tugend, in welcher er aus der Partikularität seines Willens dem Unrecht steuert und gegen menschliche und natürliche Ungeheuer kämpft, ist nicht der allgemeine Zustand seiner Zeit, sondern gehört ihm ausschließlich und eigentümlich an. Und dabei ist er nicht eben ein moralischer Held, wie seine Geschichte mit den fünfzig Töchtern des Thespios zeigt, die in einer Nacht von ihm empfangen haben, und auch nicht vornehm, wenn wir des Augiasstalles gedenken, sondern er erscheint überhaupt als ein Bild dieser vollkommen selbständigen Kraft und Stärke des Rechten und Gerechten, für dessen Verwirklichung er sich unzähligen Mühseligkeiten und Arbeiten aus freier Wahl und eigener Willkür unterzogen hat. Zwar vollbringt er einen Teil seiner Taten im Dienste und auf Befehl des Eurystheus, doch diese Abhängigkeit ist nur ein ganz abstrakter Zusammenhang, kein vollständig gesetzliches und befestigtes Band, durch welches ihm die Kraft selbständig für sich handelnder Individualität entzogen würde. – Von ähnlicher Art sind die Homerischen Helden. Allerdings haben auch sie ein gemeinschaftliches Oberhaupt, doch ihr Verband ist gleichfalls kein schon vorher gesetzlich feststehendes Verhältnis, das sie zur Unterwerfung nötigte, sondern sie folgen dem Agamemnon

freiwillig, der kein Monarch im heutigen Sinne des Worts ist; und so gibt nun auch jeder der Helden seinen Rat, der erzürnte Achill trennt sich selbständig los, und überhaupt kommt und geht, kämpft und ruht jeder, wie es ihm eben beliebt. In der gleichen Selbständigkeit, an keine ein für allemal befestigte Ordnung gebunden und [nicht] als bloße Partikeln derselben, treten die Helden der älteren arabischen Poesie auf, und auch das *Schah-nameh* des Firdusi liefert uns ähnliche Gestalten. Im christlichen Abendlande ist das Lehnsverhältnis und Rittertum der Boden für freie Heldenschaft und auf sich beruhende Individualitäten. Von dieser Art sind die Helden der Tafelrunde sowie der Heldenkreis, dessen Mittelpunkt Karl der Große bildet. Karl ist wie Agamemnon von freien Heldengestalten umgeben und deshalb ein gleich machtloser Zusammenhalt, indem er seine Vasallen stets muß zu Rate ziehen und zuzusehen genötigt ist, wie sie ebensosehr ihren eigenen Leidenschaften folgen und, mag er auch poltern wie Jupiter auf dem Olymp, ihn dennoch mit seinen Unternehmungen im Stiche lassen und selbständig auf Abenteuer ausziehen. Das vollendete Musterbild ferner für dies Verhältnis finden wir im Cid. Auch er ist Genoß eines Bundes, einem Könige anhängig, und hat seinen Vasallenpflichten Genüge zu leisten, aber diesem Verbande steht das Gesetz der Ehre als die Herrscherstimme der eigenen Persönlichkeit gegenüber, für deren unbefleckten Glanz, Adel und Ruhm der Kastilianer kämpft. Und so kann der König auch hier nur mit Rat und Einwilligung seiner Vasallen richten, beschließen, Krieg führen; wollen sie nicht, so fechten sie nicht mit und unterwerfen sich auch nicht etwa einer Majorität von Stimmen, sondern jeder steht für sich da und schöpft seinen Willen wie seine Kraft zum Handeln aus sich selber. Ein ähnliches glänzendes Bild unabhängiger Selbständigkeit bieten die sarazenischen Helden dar, welche sich uns in fast noch spröderer Gestalt zeigen. – Selbst der *Reineke Fuchs* erneuert uns den Anblick eines ähnlichen Zustandes. Der Löwe ist zwar Herr und König, aber Wolf

und Bär usw. sitzen gleichfalls mit zu Rat; Reineke und die anderen auch treiben's, wie sie wollen; kommt's zur Klage, so lügt sich der Schalk listig heraus oder findet partikuläre Interessen des Königs und der Königin, die er sich zunutze macht, indem er seinen Gebieter klug, wozu er eben mag, zu beschwatzen weiß.

ββ) Wie nun aber im Heroenzustande das Subjekt mit seinem gesamten Wollen, Tun, Vollbringen im unmittelbaren Zusammenhange bleibt, so steht es auch ungeteilt für das ein, was irgend an Folgen aus diesem Tun entspringt. Wenn *wir* dagegen handeln oder Handlungen beurteilen, so fordern wir, um dem Individuum eine Handlung imputieren zu können, daß es die Art seiner Handlung und die Umstände, unter welchen dieselbe vollbracht ist, gewußt und erkannt habe. Ist der Inhalt der Umstände von anderer Art und trägt die Objektivität insofern andere Bestimmungen in sich als diejenigen, welche in das Bewußtsein des Handelnden getreten sind, so nimmt der heutige Mensch nicht den gesamten Umfang dessen, was er getan hat, auf sich, sondern er weist den Teil seiner Tat von sich ab, welcher durch ein Nichtwissen oder Verkennen der Umstände selber anders geworden ist, als er im Willen lag, und rechnet sich nur das zu, was er gewußt und in Beziehung auf dieses Wissen mit Vorsatz und Absicht vollbracht hat. Der heroische Charakter aber macht diese Unterscheidung nicht, sondern steht für das Ganze seiner Tat mit seiner ganzen Individualität ein. Ödipus z. B. begegnet auf der Wanderung zum Orakel einem Manne und erschlägt ihn im Zwist. In den Tagen dieses Streites wäre die Tat kein Verbrechen gewesen; der Mann hat sich gewalttätig gegen ihn bezeigt. Aber derselbe Mann war sein Vater. Ödipus heiratet eine Königin; die Gattin ist seine Mutter; wissenlos ist er in eine blutschänderische Ehe getreten. Dennoch erkennt er sich die Gesamtheit dieser Frevel zu und straft sich als Vatermörder und Blutschänder, obschon den *Vater* zu erschlagen und das Ehebett der *Mutter* zu besteigen weder in seinem Wissen noch in seinem Wollen

gelegen hat. Die selbständige Gediegenheit und Totalität des heroischen Charakters will die Schuld nicht teilen und weiß von diesem Gegensatze der subjektiven Absichten und der objektiven Tat und ihrer Folgen nichts, während bei der Verwicklung und Verzweigung des heutigen Handelns jeder auf alle anderen rekurriert und die Schuld soweit als möglich von sich zurückschiebt. Unsere Ansicht ist in dieser Beziehung *moralischer,* insofern im Moralischen die subjektive Seite des Wissens von den Umständen und der Überzeugung vom Guten sowie der inneren Absicht beim Handeln ein Hauptmoment ausmacht. In der Heroenzeit aber, in welcher das Individuum wesentlich Eines und das Objektive als von ihm ausgehend das Seinige ist und bleibt, will das Subjekt nun auch, was es getan hat, ganz und allein getan haben und das Geschehene vollständig in sich hineinverlegen.

Ebensowenig trennt sich das heroische Individuum von dem sittlichen Ganzen ab, dem es angehört, sondern hat ein Bewußtsein von sich nur als in substantieller Einheit mit diesem Ganzen. *Wir* dagegen nach unserer heutigen Vorstellung scheiden uns als Personen mit unseren persönlichen Zwecken und Verhältnissen von den Zwecken solcher Gesamtheit ab; das Individuum tut, was es tut, aus seiner Persönlichkeit heraus für sich als Person und steht deshalb auch nur für sein eigenes Handeln, nicht aber für das Tun des substantiellen Ganzen ein, dem es angehört. Daher machen wir den Unterschied z. B. von Person und Familie. Solch eine Scheidung kennt das Heroenzeitalter nicht. Die Schuld des Ahnherrn kommt dort auf den Enkel, und ein ganzes Geschlecht duldet für den ersten Verbrecher; das Schicksal der Schuld und des Vergehens erbt sich fort. Uns würde diese Verdammung als das vernunftlose Anheimfallen an ein blindes Geschick ungerecht erscheinen. Wie bei uns die Taten der Ahnen die Söhne und Enkel nicht adeln, so verunehren auch die Verbrechen und Strafen der Vorfahren die Nachkommen nicht und vermögen noch weniger ihren subjektiven Charakter zu beflekken; ja der heutigen Gesinnung nach ist selbst die Konfiska-

tion des Familienvermögens eine Strafe, welche das Prinzip der tieferen subjektiven Freiheit verletzt. Aber in der alten plastischen Totalität ist das Individuum nicht vereinzelt in sich, sondern Glied seiner Familie, seines Stammes. Deshalb bleibt auch der Charakter, das Handeln und Schicksal der Familie die eigene Sache jedes Gliedes, und weit entfernt, seiner Eltern Taten und Geschick zu verleugnen, nimmt jeder Einzelne im Gegenteil sich derselben als der seinigen mit Willen an; sie leben in ihm, und so *ist* er das, was seine Väter waren, litten oder verbrachen. Uns gilt dies als Härte, aber das Nur-für-sich-Einstehen und die dadurch gewonnene subjektivere Selbständigkeit ist von der andern Seite her auch nur die abstrakte Selbständigkeit der Person – während dagegen die heroische Individualität idealer ist, weil sie sich nicht in der formellen Freiheit und Unendlichkeit in sich genügt, sondern mit allem Substantiellen der geistigen Verhältnisse, welche sie zu lebendiger Wirklichkeit bringt, in steter unmittelbarer Identität zusammengeschlossen bleibt. Das Substantielle ist in ihr unmittelbar individuell und das Individuum dadurch in sich selber substantiell.

γγ) Hierin läßt sich nun sogleich ein Grund dafür finden, daß die idealen Kunstgestalten in mythische Zeitalter, überhaupt aber in die älteren Tage der Vergangenheit als besten Boden ihrer Wirklichkeit hineinversetzt werden. Sind die Stoffe nämlich aus der Gegenwart genommen, deren eigentümliche Form, wie sie wirklich vorliegt, in der Vorstellung allen ihren Seiten nach festgeworden ist, so erhalten die Veränderungen, deren sich der Dichter nicht entschlagen kann, leicht den Anschein des bloß Gemachten und Absichtlichen. Die Vergangenheit dagegen gehört nur der Erinnerung an, und die Erinnerung vollbringt von selber schon das Einhüllen der Charaktere, Begebenheiten und Handlungen in das Gewand der Allgemeinheit, durch welches die besonderen äußerlichen und zufälligen Partikularitäten nicht hindurchscheinen. Zur wirklichen Existenz einer Handlung oder eines Charakters gehören viele geringfügige vermittelnde Um-

stände und Bedingungen, mannigfach einzelnes Geschehen und Tun, während in dem Bilde der Erinnerung alle diese Zufälligkeiten verlöscht sind. In dieser Befreiung von der Zufälligkeit des Äußeren erhält der Künstler, wenn die Taten, Geschichten, Charaktere alten Zeiten angehören, in betreff auf das Partikuläre und Individuelle freiere Hand für seine künstlerische Gestaltungsweise. Er hat zwar auch wohl historische Erinnerungen, aus denen er den Inhalt in die Gestalt des Allgemeinen herausarbeiten muß; aber das Bild der Vergangenheit hat schon, wie gesagt, als Bild den Vorteil der größeren Allgemeinheit, während die vielfachen Fäden der Vermittlung von Bedingungen und Verhältnissen mit ihrer ganzen Umgebung von Endlichkeit zugleich die Mittel und Haltepunkte an die Hand geben, um die Individualität, deren das Kunstwerk bedarf, nicht zu verwischen. Näher gewährt dann ein heroisches Zeitalter den Vorteil vor einem späteren, ausgebildeteren Zustande, daß der einzelne Charakter und das Individuum überhaupt in solchen Tagen das Substantielle, Sittliche, Rechtliche noch nicht als gesetzliche Notwendigkeit sich gegenüber findet und dem Dichter insofern das unmittelbar vorliegt, was das Ideal fordert.

Shakespeare z. B. hat viele Stoffe für seine Tragödien aus Chroniken oder alten Novellen geschöpft, welche von einem Zustande erzählen, der sich zu einer vollständig festgestellten Ordnung noch nicht auseinandergelegt hat, sondern in welchem die Lebendigkeit des Individuums in seinem Beschließen und Ausführen noch das Vorherrschende ist und das Bestimmende bleibt. Seine eigentlich historischen Dramen dagegen haben ein Hauptingrediens von bloß äußerlich Historischem in sich und liegen deshalb von der idealen Darstellungsweise weiter ab, obschon auch hier die Zustände und Handlungen durch die harte Selbständigkeit und Eigenwilligkeit der Charaktere getragen und gehoben werden. Freilich bleiben diese in ihrer Selbständigkeit mehr nur wieder ein meist formelles Beruhen auf sich, während bei der Selbständigkeit der heroischen Charaktere wesentlich auch

der *Inhalt* anzuschlagen ist, dessen Verwirklichung sie sich zum Zwecke gemacht haben.

Durch diesen letzten Punkt widerlegt sich denn auch in betreff auf den allgemeinen Boden des Ideals die Vorstellung, als sei dafür das *Idyllische* vornehmlich geeignet, indem in diesem Zustande ja die Entzweiung des für sich Gesetzlichen und Notwendigen und der lebendigen Individualität in keiner Weise vorhanden sei. Wie einfach und ursprünglich nun aber auch die idyllischen Situationen sein mögen und wie weit sie absichtlich von der ausgebildeten Prosa des geistigen Daseins entfernt gehalten werden, so hat doch eben diese Einfachheit nach der anderen Seite hin dem *eigentlichen* Gehalt nach zu wenig Interesse, um als der eigentlichste Grund und Boden des Ideals gelten zu können. Denn die wichtigsten Motive des heroischen Charakters, Vaterland, Sittlichkeit, Familie usf., und deren Entwicklung trägt dieser Boden nicht in sich, wogegen sich etwa der ganze Kern des Inhalts darauf beschränkt, daß ein Schaf sich verloren oder ein Mädchen sich verliebt hat. So gilt das Idyllische auch häufig nur als eine Zuflucht und Erheiterung des Gemüts, wozu sich denn wie bei Geßner[5] z. B. oft noch eine Süßlichkeit und weichliche Schlaffheit gesellt. Die idyllischen Zustände unserer heutigen Gegenwart haben wieder das Mangelhafte, daß diese Einfachheit, das Häusliche und Ländliche in Empfindung der Liebe oder der Wohlbehägigkeit eines guten Kaffees im Freien usf., gleichfalls von geringfügigem Interesse sind, indem von allem weiteren Zusammenhange mit tieferen Verflechtungen in gehaltreichere Zwecke und Verhältnisse bei diesem Landpfarrerleben usf. nur abstrahiert wird. Daher ist auch in dieser Beziehung Goethes Genius zu bewundern, daß er sich in *Hermann und Dorothea* zwar auf ein ähnliches Gebiet konzentriert, indem er aus dem Leben der Gegenwart eine engbegrenzte Besonderheit herausgreift, zugleich aber als Hintergrund und als

5 Salomon Geßner, 1730–1788, schweizerischer Dichter und Maler

Atmosphäre, in welcher sich dieser Kreis bewegt, die großen Interessen der Revolution und des eigenen Vaterlandes eröffnet und den für sich beschränkten Stoff mit den weitesten, mächtigsten Weltbegebenheiten in Beziehung bringt.

Überhaupt nun aber sind von dem Ideal das Üble und Böse, Krieg, Schlachten, Rache nicht ausgeschlossen, sondern werden häufig der Inhalt und Boden der heroischen, mythischen Zeit, der in um so härterer und wilderer Gestalt hervortritt, je weiter diese Zeiten von gesetzlicher und sittlicher Durchbildung abliegen. In den Abenteuern des Rittertums z. B., in welchen die fahrenden Ritter ausziehen, um dem Übel und Unrecht abzuhelfen, geraten die Helden oft genug selber in Wildheit und Unbändigkeit hinein, und in der ähnlichen Weise setzt auch die religiöse Heldenschaft der Märtyrer einen solchen Zustand der Barbarei und Grausamkeit voraus. Im ganzen jedoch ist das christliche Ideal, das in der Innigkeit und Tiefe des Innern seinen Platz hat, gleichgültiger gegen die Verhältnisse der Äußerlichkeit.

Wie nun der idealere Weltzustand bestimmten Zeitaltern vorzugsweise entspricht, so wählt die Kunst auch für die Gestalten, welche sie in demselben auftreten läßt, vorzugsweise einen bestimmten Stand – den Stand der *Fürsten*. Und nicht etwa aus Aristokratie und Liebe für das Vornehme, sondern der vollkommenen Freiheit des Willens und Hervorbringens wegen, welche sich in der Vorstellung der Fürstlichkeit realisiert findet. So sehen wir z. B. in der alten Tragödie den Chor als den individualitätslosen allgemeinen Boden der Gesinnungen, Vorstellungen und Empfindungsweisen, auf dem die bestimmte Handlung vor sich gehen soll. Aus diesem Boden erheben sich sodann die individuellen Charaktere der handelnden Personen, welche den Beherrschern des Volks, den Königsfamilien angehören. Den Figuren aus untergeordneten Ständen dagegen, wenn sie innerhalb ihrer beschränkten Verhältnisse zu handeln unternehmen, sehen wir überall die Gedrücktheit an; denn in ausgebildeten Zuständen sind sie in der Tat nach allen Seiten

hin abhängig, eingeengt und kommen mit ihren Leidenschaften und Interessen durchweg ins Gedränge und in die Not der ihnen äußeren Notwendigkeit, da hinter ihnen gleich die unüberwindliche Macht der bürgerlichen Ordnung steht, gegen welche sie nicht ankommen können und selbst der Willkür der Höheren, wo diese gesetzlich berechtigt ist, ausgesetzt bleiben. An dieser Beschränkung durch bestehende Verhältnisse wird alle Unabhängigkeit zuschanden. Deshalb sind die Zustände und Charaktere aus diesen Kreisen geeigneter für das Lustspiel und das Komische überhaupt. Denn im Komischen haben die Individuen das Recht, sich, wie sie wollen und mögen, aufzuspreizen; sie dürfen sich in ihrem Wollen und Meinen und in ihrer Vorstellung von sich selber eine Selbständigkeit anmaßen, die ihnen unmittelbar durch sie selber und ihre innere und äußere Abhängigkeit wieder vernichtet wird. Hauptsächlich aber geht solch erborgtes Beruhen auf sich an den äußeren Verhältnissen und der schiefen Stellung der Individuen zu ihnen zugrunde. Die Macht dieser Verhältnisse ist für die niederen Stände in einem ganz anderen Grade als für Herrscher und Fürsten vorhanden. Don Cesar dagegen in Schillers *Braut von Messina* kann mit Recht ausrufen: »Es steht kein höhrer Richter über mir«, und wenn er gestraft sein will, so muß er sich selber das Urteil sprechen und vollstrecken. Denn er ist keiner äußeren Notwendigkeit des Rechts und Gesetzes unterworfen und auch in Ansehung der Strafe nur abhängig von sich selber. Die Shakespeareschen Gestalten gehören zwar nicht alle dem fürstlichen Stande an und stehen zum Teil auf einem historischen und nicht mehr mythischen Boden, aber sie sind dafür in Zeiten bürgerlicher Kriege versetzt, in denen die Bande der Ordnung und Gesetze sich auflockern oder brechen, und erhalten dadurch die geforderte Unabhängigkeit und Selbständigkeit wieder.

b. Gegenwärtige prosaische Zustände

Sehen wir nun in allen diesen bisher angedeuteten Beziehungen auf die Gegenwart unseres heutigen Weltzustandes und seiner ausgebildeten rechtlichen, moralischen und politischen Verhältnisse, so ist in der jetzigen Wirklichkeit der Kreis für ideale Gestaltungen nur sehr begrenzter Art. Denn die Bezirke, in welchen für die Selbständigkeit partikulärer Entschlüsse ein freier Spielraum übrigbleibt, ist in Anzahl und Umfang gering. Die Hausväterlichkeit und Rechtschaffenheit, die Ideale von redlichen Männern und braven Frauen – insoweit deren Wollen und Handeln sich auf Sphären beschränkt, in welchen der Mensch als individuelles Subjekt noch frei wirkt, d. h. nach seiner individuellen Willkür ist, was er ist, und tut, was er tut – machen in dieser Rücksicht den hauptsächlichsten Stoff aus. Doch auch diesen Idealen fehlt es an tieferem Gehalt, und so bleibt das eigentlich Wichtigste nur die subjektive Seite der *Gesinnung*. Der objektivere Inhalt ist durch die sonst schon vorhandenen festen Verhältnisse gegeben, und so muß denn die Art und Weise, wie er in den Individuen und ihrer *inneren Subjektivität*, Moralität usw. erscheint, das wesentlichste Interesse bleiben. Dagegen würde es unpassend sein, auch für unsere Zeit noch Ideale, z. B. von Richtern oder Monarchen, aufstellen zu wollen. Wenn ein Justizbeamter sich benimmt und handelt, wie es Amt und Pflicht erfordert, so tut er damit nur seine bestimmte, der Ordnung gemäße, durch Recht und Gesetz vorgeschriebene Schuldigkeit; was dergleichen Staatsbeamte dann weiter noch von ihrer Individualität hinzubringen, Milde des Benehmens, Scharfsinnigkeit usf., ist nicht die Hauptsache und der substantielle Inhalt, sondern das Gleichgültigere und Beiläufige. Ebenso sind die Monarchen unserer Zeit nicht mehr, wie die Heroen der mythischen Zeitalter, eine in sich *konkrete* Spitze des Ganzen, sondern ein mehr oder weniger abstrakter Mittelpunkt innerhalb für sich bereits ausgebildeter und durch Gesetz und Verfassung fest-

stehender Einrichtungen. Die wichtigsten Regentenhandlungen haben die Monarchen unserer Zeit aus den Händen gegeben; sie sprechen nicht selber mehr Recht, die Finanzen, bürgerliche Ordnung und Sicherheit sind nicht mehr ihr eigenes spezielles Geschäft, Krieg und Frieden werden durch die allgemeinen auswärtigen politischen Verhältnisse bestimmt, welche ihrer partikulären Leitung und Macht nicht angehören; und wenn ihnen auch in betreff auf alle diese Beziehungen die letzte, oberste Entscheidung zukommt, so gehört doch der eigentliche Inhalt der Beschlüsse im ganzen weniger der Individualität ihres Willens an, als er bereits für sich selber feststeht, so daß die Spitze des eigenen subjektiven monarchischen Willens in Rücksicht auf das Allgemeine und Öffentliche nur formeller Art ist. In gleicher Weise ist auch ein General und Feldherr in unserer Zeit wohl von großer Macht, die wesentlichsten Zwecke und Interessen werden in seine Hand gelegt, und seine Umsicht, sein Mut, seine Entschlossenheit, sein Geist hat über das Wichtigste zu entscheiden. Dennoch aber ist das, was seinem subjektiven Charakter als dessen persönliches Eigentum in dieser Entscheidung zuzuschreiben wäre, nur von geringem Umfange. Denn einerseits sind ihm die Zwecke gegeben und finden ihren Ursprung statt in seiner Individualität in Verhältnissen, welche außer dem Bezirk seiner Macht liegen; andererseits schafft er sich auch die Mittel zur Ausführung dieser Zwecke nicht durch sich selber; im Gegenteil, sie werden ihm verschafft, da sie ihm nicht unterworfen und im Gehorsam seiner Persönlichkeit sind, sondern in ganz anderer Stellung als in der zu dieser militärischen Individualität stehen.

So kann denn überhaupt in unserem gegenwärtigen Weltzustande das Subjekt allerdings nach dieser oder jener Seite hin aus sich selber handeln, aber jeder Einzelne gehört doch, wie er sich wenden und drehen möge, einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an und erscheint nicht als die selbständige, totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser

Gesellschaft selber, sondern nur als ein beschränktes Glied derselben. Er handelt deshalb auch nur als befangen in derselben, und das Interesse an solcher Gestalt wie der Gehalt ihrer Zwecke und Tätigkeit ist unendlich partikulär. Denn am Ende beschränkt es sich immer darauf, zu sehen, wie es diesem Individuum ergehe, ob es seinen Zweck glücklich erreiche, welche Hindernisse, Widerwärtigkeiten sich entgegenstellen, welche zufälligen oder notwendigen Verwicklungen den Ausgang hemmen und herbeiführen usf. Und wenn nun auch die moderne Persönlichkeit in ihrem Gemüt und Charakter sich als Subjekt unendlich ist und in ihrem Tun und Leiden Recht, Gesetz, Sittlichkeit usw. erscheint, so ist doch das Dasein des Rechts in diesem Einzelnen ebenso beschränkt wie der Einzelne selbst und nicht wie in dem eigentlichen Heroenzustande das Dasein des Rechts, der Sitte, Gesetzlichkeit überhaupt. Der Einzelne ist jetzt nicht mehr der Träger und die ausschließliche Wirklichkeit dieser Mächte wie im Heroentum.

c. Rekonstruktion der individuellen Selbständigkeit

Das Interesse nun aber und Bedürfnis solch einer wirklichen, individuellen Totalität und lebendigen Selbständigkeit wird und kann uns nie verlassen, wir mögen die Wesentlichkeit und Entwicklung der Zustände in dem ausgebildeten bürgerlichen und politischen Leben als noch so ersprießlich und vernünftig anerkennen. In diesem Sinne können wir Schillers und Goethes poetischen Jugendgeist in dem Versuche bewundern, innerhalb dieser vorgefundenen Verhältnisse der neueren Zeit die verlorene Selbständigkeit der Gestalten wiederzugewinnen. Wie sehen wir nun aber Schiller in seinen ersten Werken diesen Versuch ausführen? Nur durch die Empörung gegen die gesamte bürgerliche Gesellschaft selbst. Karl Moor, verletzt von der bestehenden Ordnung und von den Menschen, welche deren Macht mißbrauchen, tritt aus dem Kreise der Gesetzlichkeit heraus und macht sich, indem

er die Schranken, welche ihn einzwängen, zu durchbrechen die Kühnheit hat und sich so selbst einen neuen heroischen Zustand kreiert, zum Wiederhersteller des Rechts und selbständigen Rächer des Unrechts, der Unbilde und Bedrückung. Doch wie klein und vereinzelt einerseits muß diese Privatrache bei der Unzulänglichkeit der nötigen Mittel ausfallen, und auf der anderen Seite kann sie nur zu Verbrechen führen, da sie das Unrecht in sich schließt, das sie zerstören will. Von seiten Karl Moors ist dies ein Unglück, ein Mißgriff, und wenn es auch tragisch ist, können doch nur Knaben von diesem Räuberideal bestochen werden. Ebenso quälen sich die Individuen in *Kabale und Liebe* unter drückenden, widerwärtigen Verhältnissen mit ihren kleinen Partikularitäten und Leidenschaften herum, und erst in *Fiesco* und *Don Carlos* erscheinen die Hauptgestalten erhobener, indem sie sich einen substantielleren Gehalt, die Befreiung ihres Vaterlandes oder die Freiheit der religiösen Überzeugung, zu eigen machen und Helden aus Zwecken werden. In höherer Weise noch wirft sich Wallenstein an der Spitze seiner Armee zum Regulator der politischen Verhältnisse auf. Er kennt die Macht dieser Verhältnisse, von denen selbst sein eigenes Mittel, das Heer, abhängig ist, genau und gerät deshalb selber lange Zeit in das Schwanken zwischen Willen und Pflicht. Kaum hat er sich entschlossen, als er die Mittel, deren er sich gewiß glaubt, unter seinen Händen zerlaufen, sein Werkzeug zerbrechen sieht. Denn was die Obristen und Generale letztlich bindet, ist nicht die Dankbarkeit für das, was er ihnen Dankenswertes durch Anstellung und Beförderung erwiesen hat, nicht sein Feldherrnruhm, sondern ihre Pflicht gegen die allgemein anerkannte Macht und Regierung, ihr Eid, den sie dem Oberhaupte des Staats, dem Kaiser der österreichischen Monarchie, geschworen haben. So findet er sich am Ende allein und wird nicht sowohl bekämpft und besiegt von einer entgegenstehenden äußeren Macht, als vielmehr von allen Mitteln zur Ausführung seines Zwecks entblößt; vom Heer aber verlassen,

ist er verloren. Einen ähnlichen, wenn auch umgekehrten Ausgangspunkt nimmt Goethe im *Götz*. Die Zeit des Götz und Franz von Sickingen ist die interessante Epoche, in welcher das Rittertum mit der adeligen Selbständigkeit seiner Individuen durch eine neuentstehende objektive Ordnung und Gesetzlichkeit ihren Untergang findet. Diese Berührung und Kollision der mittelalterlichen Heroenzeit und des gesetzlichen modernen Lebens zum ersten Thema gewählt zu haben, bekundet Goethes großen Sinn. Denn Götz, Sickingen sind noch Heroen, welche aus ihrer Persönlichkeit, ihrem Mut und rechtlichen, geraden Sinn heraus die Zustände in ihrem engeren oder weiteren Kreise selbständig regulieren wollen; aber die neue Ordnung der Dinge bringt Götz selber in Unrecht und richtet ihn zugrunde. Denn nur das Rittertum und Lehnsverhältnis sind im Mittelalter der eigentliche Boden für diese Art der Selbständigkeit. – Hat sich nun aber die gesetzliche Ordnung in ihrer prosaischen Gestalt vollständiger ausgebildet und ist sie das Übermächtige geworden, so tritt die abenteuernde Selbständigkeit ritterlicher Individuen außer Verhältnis und wird, wenn sie sich noch als das allein Gültige festhalten und im Sinne des Rittertums das Unrecht steuern, den Unterdrückten Hilfe leisten will, zu der Lächerlichkeit, in welcher uns Cervantes seinen Don Quijote vor Augen führt.

Mit der Berührung jedoch eines solchen Gegensatzes unterschiedener Weltanschauungen und dem Handeln innerhalb dieser Kollision sind wir bereits an das angestreift, was wir oben schon im allgemeinen als nähere Bestimmtheit und Unterschiedenheit des allgemeinen Weltzustandes, als die *Situation* überhaupt, bezeichnet haben.

2. Die Situation

Der ideale Weltzustand, welchen die Kunst im Unterschiede der prosaischen Wirklichkeit darzustellen berufen ist, macht der bisherigen Betrachtung nach nur das geistige Dasein

überhaupt und somit nur die *Möglichkeit* erst der individuellen Gestaltung, nicht aber diese Gestaltung selber aus. Was wir daher soeben vor uns hatten, war nur der allgemeine Grund und Boden, auf welchem die lebendigen Individuen der Kunst auftreten können. Er ist zwar mit Individualität befruchtet und beruht auf deren Selbständigkeit, aber als *allgemeiner Zustand* zeigt er noch nicht die tätige Bewegung der Individuen in ihrer lebendigen Wirksamkeit – wie der Tempel, den die Kunst auferbaut, noch nicht die individuelle Darstellung des Gottes selber ist, sondern nur den Keim zu derselben enthält. Deshalb haben wir jenen Weltzustand zunächst noch als das in sich Unbewegte anzusehen, als eine Harmonie der Mächte, die ihn regieren, und insofern als ein substantielles, gleichförmig geltendes Bestehen, das jedoch nicht etwa darf als ein sogenannter Stand der Unschuld aufgefaßt werden. Denn es ist der Zustand, in dessen Fülle und Macht der Sittlichkeit das Ungeheuer der Entzweiung nur noch schlummerte, weil sich für unsere *Betrachtung* erst die Seite seiner substantiellen Einheit hervorgekehrt hatte und daher auch die Individualität nur in ihrer allgemeinen Weise vorhanden war, in welcher sie sich, statt ihre Bestimmtheit geltend zu machen, spurlos und ohne wesentliche Störung wieder verläuft. Zur Individualität aber gehört wesentlich Bestimmtheit, und soll uns das Ideal als *bestimmte Gestalt* entgegentreten, so ist es notwendig, daß es nicht nur in seiner Allgemeinheit bleibe, sondern das Allgemeine in besonderer Weise äußere und demselben dadurch erst Dasein und Erscheinung gebe. Die Kunst in dieser Beziehung hat also nicht etwa nur einen *allgemeinen* Weltzustand zu schildern, sondern aus dieser unbestimmten Vorstellung zu den Bildern der *bestimmten* Charaktere und Handlungen fortzugehen.

Von seiten der *Individuen* aus ist deshalb der allgemeine Zustand wohl der für sie vorhandene Boden, der sich aber zur Spezialität der Zustände und mit dieser Besonderung zu Kollisionen und Verwicklungen aufschließt, welche die Ver-

anlassungen für die Individuen werden, zu äußern, *was* sie sind, und sich als bestimmte Gestalt zu weisen. Von seiten des Weltzustandes dagegen erscheint dies Sichzeigen der Individuen zwar als Werden seiner Allgemeinheit zu einer lebendigen Besonderung und Einzelheit, zu einer Bestimmtheit aber, in welcher sich zugleich die *allgemeinen Mächte* als das *Waltende* erhalten. Denn das bestimmte Ideal hat, nach seiner wesentlichen Seite genommen, die ewigen weltbeherrschenden Mächte zu seinem substantiellen Gehalt. Die Weise der Existenz jedoch, welche in der Form bloßer Zuständlichkeit gewonnen werden kann, ist dieses Gehalts nicht würdig. Das Zuständliche nämlich hat teils die Gewohnheit zu seiner Form – die Gewohnheit aber entspricht nicht der geistigen *selbstbewußten* Natur jener tiefsten Interessen; teils war es die *Zufälligkeit und Willkür* der Individualität, durch deren Selbsttätigkeit wir eben diese Interessen sollten ins Leben treten sehen – die unwesentliche Zufälligkeit und Willkür aber ist wiederum der substantiellen Allgemeinheit, welche den Begriff des in sich Wahrhaftigen ausmacht, ebensowenig gemäß. Wir haben deshalb auf der einen Seite eine bestimmtere, auf der anderen eine würdigere Kunsterscheinung für den konkreten Gehalt des Ideals aufzusuchen.

Diese neue Gestaltung können die allgemeinen Mächte in ihrem *Dasein* nur dadurch erhalten, daß sie in ihrer wesentlichen Unterscheidung und Bewegung überhaupt, und näher dadurch, daß sie in ihrem Gegensatze gegeneinander erscheinen. In der Besonderheit nun, zu welcher das Allgemeine in dieser Weise übergeht, sind zwei Momente bemerklich zu machen: erstens die *Substanz* als ein Kreis der allgemeinen Mächte, durch deren *Besonderung* die Substanz in ihre selbständigen Teile zerlegt wird; zweitens die *Individuen*, welche als das betätigende Vollbringen dieser Mächte heraustreten und die individuelle Gestalt für dieselbe abgeben.

Der Unterschied aber und Gegensatz, in welche dadurch der zunächst in sich harmonische Weltzustand mit seinen Individuen gesetzt wird, ist, in Beziehung auf diesen Weltzustand

betrachtet, das Hervortreiben des *wesentlichen Gehalts*, den er in sich trägt, während umgekehrt das substantielle Allgemeine, das in ihm liegt, zur Besonderheit und Einzelheit in *der Weise* fortgeht, daß dies Allgemeine *sich* zum Dasein bringt, indem es sich wohl den Schein der Zufälligkeit, Spaltung und Entzweiung gibt, diesen Schein aber eben dadurch wieder tilgt, daß es darin *sich* erscheinen läßt.

Das Auseinandertreten dieser Mächte und ihr Sichverwirklichen in Individuen kann aber ferner nur unter bestimmten Umständen und Zuständen geschehen, unter welchen und als welche die ganze Erscheinung ins Dasein hervorgeht oder welche das Erregende in betreff auf diese Verwirklichung ausmachen. Für sich selbst genommen, sind solche Umstände ohne Interesse und erhalten ihre Bedeutung erst in ihrem Verhältnis zum Menschen, durch dessen Selbstbewußtsein der Inhalt jener geistigen Mächte zur Erscheinung betätigt werden soll. Die äußeren Umstände sind deshalb wesentlich in diesem Verhältnis aufzufassen, indem sie Wichtigkeit nur durch das erlangen, was sie *für den Geist* sind, durch die Weise nämlich, in der sie von den Individuen ergriffen werden und damit die Veranlassung geben, das innere geistige Bedürfnis, die Zwecke, Gesinnungen, das bestimmte Wesen überhaupt individueller Gestaltungen zur Existenz zu bringen. Als diese nähere Veranlassung bilden die bestimmten Umstände und Zustände die *Situation*, welche die speziellere Voraussetzung für das eigentliche Sichäußern und Betätigen alles dessen ausmacht, was in dem allgemeinen Weltzustande zunächst noch unentwickelt verborgen liegt, weshalb wir der Betrachtung der eigentlichen Handlung die Feststellung des Begriffs der Situation vorausschicken müssen.

Die Situation im allgemeinen ist einerseits der Zustand überhaupt, zur *Bestimmtheit partikularisiert*, und in dieser Bestimmtheit andererseits zugleich das Anregende für die bestimmte Äußerung des Inhalts, welcher sich durch die künstlerische Darstellung ins Dasein herauszukehren hat. Vornehmlich von diesem letzteren Standpunkte aus bietet

die Situation ein weites Feld der Betrachtung dar, indem es von jeher die wichtigste Seite der Kunst gewesen ist, interessante Situationen zu finden, d. h. solche, welche die tiefen und wichtigen Interessen und den wahren Gehalt des Geistes erscheinen machen. Für die verschiedenen Künste sind die Forderungen in dieser Beziehung verschieden; die Skulptur z. B. erweist sich in Rücksicht auf die innere Mannigfaltigkeit der Situationen beschränkt, Malerei und Musik schon weiter und freier, am unerschöpflichsten jedoch die Poesie.

Da wir nun aber hier noch nicht im Gebiete der besonderen Künste stehen, haben wir an dieser Stelle nur die allgemeinsten Gesichtspunkte herauszuheben und können dieselben zu folgendem Stufengange gliedern.

Erstens nämlich erhält die Situation, ehe sie sich zur Bestimmtheit in sich fortgebildet hat, noch die Form der *Allgemeinheit* und dadurch der *Unbestimmtheit*, so daß wir also zunächst nur die Situation der *Situationslosigkeit* gleisam vor uns haben. Denn die Form der Unbestimmtheit ist selber nur *eine* Form einer anderen, der Bestimmtheit, gegenüber und erweist sich somit selber als eine Einseitigkeit und Bestimmtheit.

Aus dieser Allgemeinheit aber *zweitens* tritt die Situation zur Besonderung heraus und wird zur eigentlichen, zunächst jedoch *harmlosen* Bestimmtheit, die noch zu keinem *Gegensatz* und dessen notwendiger Lösung Anlaß gibt.

Drittens endlich macht die *Entzweiung* und deren Bestimmtheit das Wesen der Situation aus, welche dadurch zu einer *Kollision* wird, die zu Reaktionen führt und in dieser Rücksicht wie den Ausgangspunkt so auch den Übergang zur eigentlichen Handlung bildet.

Denn die Situation überhaupt ist die *Mittelstufe* zwischen dem allgemeinen, in sich unbewegten Weltzustande und der in sich zur Aktion und Reaktion aufgeschlossenen konkreten Handlung, weshalb sie auch den Charakter sowohl des einen als des anderen Extrems in sich darzustellen und uns von dem einen her zu dem anderen hinüberzuleiten hat.

a. Die Situationslosigkeit

Die Form für den allgemeinen Weltzustand, wie das Ideal der Kunst ihn zur Erscheinung bringen soll, ist die ebenso individuelle als in sich wesentliche Selbständigkeit. Die Selbständigkeit nun, als solche genommen und für sich befestigt, gibt zunächst nichts als das sichere Beruhen auf sich selbst in starrer Ruhe. Die bestimmte Gestalt geht somit noch zu keiner Beziehung auf Anderes aus sich heraus, sondern bleibt in der inneren und äußeren Beschlossenheit der Einheit mit sich. Dies gibt die Situationslosigkeit, in welcher wir z. B. alte Tempelbilder aus den Anfängen der Kunst sehen, deren Charakter des tiefen unbeweglichen Ernstes, der ruhigsten, ja selbst der starren, aber grandiosen Hoheit auch in späteren Zeiten wohl in dem gleichen Typus ist nachgebildet worden. Die ägyptische und älteste griechische Skulptur z. B. gewährt eine Anschauung von dieser Art der Situationslosigkeit. In der christlichen bildenden Kunst ferner wird Gottvater oder Christus in der ähnlichen Weise vorgestellt, vornehmlich in Brustbildern; wie sich denn überhaupt die feste Substantialität des Göttlichen, als bestimmter besonderer Gott oder als die in sich absolute Persönlichkeit aufgefaßt, für solche Darstellungsart eignet, obschon auch mittelalterliche Porträts den gleichen Mangel bestimmter Situationen, in denen sich der Charakter des Individuums ausprägen könnte, an sich tragen und nur das Ganze des bestimmten Charakters in seiner Festigkeit ausdrücken wollen.

b. Die bestimmte Situation in ihrer Harmlosigkeit

Das zweite jedoch, da die Situation überhaupt in der *Bestimmtheit* liegt, ist das Heraustreten aus dieser Stille und seligen Ruhe oder aus der alleinigen Strenge und Gewalt der Selbständigkeit in sich. Die situationslosen und dadurch nach innen und außen unbewegten Gestalten haben sich in Bewegung zu setzen und ihre bloße Einfachheit aufzugeben.

Das nächste Fortschreiten aber zu speziellerer Manifestation in einer besonderen Äußerung ist die zwar bestimmte, doch noch nicht wesentlich in sich differente und kollisionsvolle Situation.

Diese erste individualisierte Äußerung bleibt daher von der Art, daß sie keine weitere Folge hat, indem sie sich in keinen feindlichen Gegensatz gegen anderes setzt und somit keine Reaktion hervorrufen kann, sondern in ihrer Unbefangenheit durch sich selbst schon fertig und vollendet ist. Hierher gehören diejenigen Situationen, welche im ganzen als ein Spiel zu betrachten sind, insofern in ihnen etwas vor sich geht oder getan wird, womit es eigentlich kein Ernst ist. Denn der Ernst des Tuns und Handelns kommt überhaupt erst durch Gegensätze und Widersprüche hervor, die zur Aufhebung und Besiegung der einen oder andern Seite hindrängen. Deshalb sind diese Situationen auch weder selber Handlungen, noch geben sie den anregenden Anlaß für Handlungen ab, sondern sind teils bestimmte, aber in sich ganz einfache Zustände, teils ein Tun ohne in sich selbst wesentlichen und ernsten Zweck, der aus Konflikten hervorginge oder zu Konflikten führen könnte.

α) Das Nächste in dieser Beziehung ist der Übergang aus der Ruhe der Situationslosigkeit zur Bewegung und Äußerung, sei es als rein mechanische Bewegung, sei es als erste Regung und Befriedigung irgendeines inneren Bedürfnisses. Wenn die Ägypter z. B. in ihren Skulpturgestalten die Götter mit geschlossenen Beinen, unbewegtem Haupt und festanliegenden Armen darstellten, so lösen die Griechen dagegen die Arme und Beine vom Körper los und geben dem Körper eine schreitende und überhaupt in sich mannigfaltige, bewegte Stellung. Ausruhen, Sitzen, ruhiges Hinausschauen sind dergleichen einfache Zustände, in welchen die Griechen z. B. ihre Götter auffassen; Zustände, welche die selbständige Göttergestalt wohl in eine Bestimmtheit hineinversetzen, doch in eine Bestimmtheit, die nicht in weitere Beziehungen und Gegensätze eingeht, sondern in sich geschlos-

sen bleibt und für sich selbst ihr Gewähren hat. Situationen dieser einfachsten Art gehören vornehmlich der Skulptur an, und die Alten vor allem sind unerschöpflich in Erfindung solcher unbefangenen Zustände gewesen. Auch hierin bekunden sie ihren großen Sinn; denn durch die Unbedeutendheit gerade der bestimmten Situation hebt [er] die Höhe und Selbständigkeit ihrer Ideale um so mehr hervor und bringt durch das Harmlose und Unwichtige des Tuns und Lassens die selige, ruhige Stille und Unwandelbarkeit der ewigen Götter um so näher zur Anschauung. Die Situation weist dann auf den besonderen Charakter eines Gottes oder Heros nur überhaupt hin, ohne ihn in Bezug mit anderen Göttern oder gar in feindliche Berührung und Zwiespalt zu versetzen.

β) Weiter schon geht die Situation zur Bestimmtheit fort, wenn sie irgendeinen besonderen Zweck in seiner in sich fertigen Ausführung, ein Tun, das in Verhältnis zum Äußeren steht, andeutet und den in sich selbständigen Gehalt innerhalb solcher Bestimmtheit ausdrückt. Auch dies sind Äußerungen, durch welche die Ruhe und heitere Seligkeit der Gestalten nicht getrübt wird, sondern die selber nur als eine Folge und bestimmte Weise dieser Heiterkeit erscheinen. Auch in solchen Erfindungen waren die Griechen höchst sinnvoll und reich. Zur Unbefangenheit der Situationen gehört hier, daß sie nicht ein Tun enthalten, welches bloß als der Anfang einer Tat erscheint, so daß daraus noch weitere Verwicklungen und Gegensätze entspringen müßten, sondern daß sich die ganze Bestimmtheit in diesem Tun als abgeschlossen zeigt. So faßt man z. B. die Situation des Apoll von Belvedere so auf, daß Apollo siegesgewiß, nachdem er den Python mit dem Pfeile getötet, in seiner Hoheit zürnend vorschreitet. Diese Situation hat schon nicht mehr die grandiose Einfachheit der früheren griechischen Skulptur, welche die Ruhe und Kindlichkeit der Götter durch unbedeutendere Äußerungen kenntlich machte: Venus z. B., dem Bade entsteigend, ihrer Macht bewußt, ruhig hinausblickend; Faune und Satyrn in spielenden Situationen, welche als

Situationen nichts Weiteres sollen und wollen; der Satyr z. B., der den jungen Bacchus im Arme hält und das Kind lächelnd mit unendlicher Süße und Anmut betrachtet; Amor in den mannigfaltigsten ähnlichen unbefangenen Tätigkeiten – das sind alles Beispiele dieser Art der Situation. Wird das Tun dagegen konkreter, so ist solche verwickeltere Situation, für die Skulpturdarstellung der griechischen Götter als selbständiger Mächte wenigstens, unzweckmäßiger, weil dann die reine Allgemeinheit des individuellen Gottes durch die gehäufte Partikularität seines bestimmten Tuns nicht so hindurchzuscheinen vermag. Der Merkur z. B. von Pigalle, welcher als ein Geschenk Ludwigs XV. in Sanssouci aufgestellt ist, befestigt sich soeben die Flügelsohlen. Dies ist ein durchaus harmloses Geschäft. Der Merkur von Thorwaldsen dagegen hat eine für die Skulptur fast allzu komplizierte Situation: er paßt nämlich, soeben seine Flöte fortlegend, dem Marsyas auf; listig blickt er auf ihn hin, lauernd, daß er ihn töten könne, indem er heimtückisch nach dem versteckten Dolche greift. Umgekehrt ist zwar, um noch eines neueren Kunstwerks zu erwähnen, die Sandalenbinderin von Rudolf Schadow in der ähnlichen einfachen Beschäftigung Merkurs begriffen, hier aber behält die Harmlosigkeit nicht mehr das gleiche Interesse, das mit ihr verknüpft ist, wenn sich ein Gott in solcher Unbefangenheit darstellt. Wenn ein Mädchen sich die Sandalen bindet oder spinnt, so zeigt sich darin nichts als eben dies Binden und Spinnen, das für sich bedeutungslos und unwichtig ist.

γ) Hierin nun drittens liegt, daß die bestimmte Situation überhaupt kann als ein bloß äußerer, bestimmterer oder unbestimmterer Anlaß behandelt werden, welcher nur die *Gelegenheit* zu anderweitigen, enger oder loser damit verknüpften Äußerungen gibt. Viele lyrische Gedichte z. B. haben solche gelegentliche Situation. Eine besondere Stimmung und Empfindung ist eine Situation, die dichterisch gewußt und gefaßt werden kann und auch in Beziehung auf äußere Umstände, Festlichkeiten, Siege usf. zu diesem oder

jenem umfassenderen oder beschränkteren Aussprechen und Gestalten von Gefühlen und Vorstellungen treibt. Im höchsten Sinne des Worts sind z. B. Pindars Preisgesänge solche Gelegenheitsgedichte. Auch Goethe hat viele lyrische Situationen dieser Art zum Stoff genommen; ja in der weiteren Bedeutung könnte man selbst seinem *Werther* den Namen eines Gelegenheitsgedichts beilegen, denn durch den *Werther* hat Goethe seine eigene innere Zerrissenheit und Qual des Herzens, die Begebnisse seiner eigenen Brust zum Kunstwerk herausgearbeitet, wie der lyrische Dichter überhaupt seinem Herzen Luft macht und das ausspricht, wovon er selbst als Subjekt affiziert ist. Dadurch löst sich das zunächst nur im Innern Festhaftende los und wird zum äußeren Objekt, von dem der Mensch sich befreit hat – wie die Tränen erleichtern, in denen der Schmerz sich ausweint. Goethe hat sich, wie er selber sagt, durch die Abfassung des *Werther* von der Not und Bedrängnis des Innern, welche er schildert, befreit. Doch die hier dargestellte Situation gehört noch nicht in diese Stufe hinein, da sie die tiefsten Gegensätze in sich faßt und sich entwickeln läßt.

In solcher lyrischen Situation nun kann einerseits allerdings irgendein objektiver Zustand, eine Tätigkeit in Beziehung auf die äußere Welt sich kundgeben, andererseits aber ebensosehr das Gemüt als solches in seiner inneren Stimmung sich von allem sonstigen äußeren Zusammenhang in sich zurückziehen und von der Innerlichkeit seiner Zustände und Empfindungen den Ausgangspunkt nehmen.

c. Die Kollision

Alle bisher betrachteten Situationen sind, wie schon ist berührt worden, weder selber Handlungen noch überhaupt Veranlassungen zum eigentlichen Handeln. Ihre Bestimmtheit bleibt mehr oder weniger der bloß gelegentliche Zustand oder ein für sich unbedeutendes Tun, in welchem ein substantieller Gehalt sich in *der* Weise ausdrückt, daß die Bestimmtheit sich nun als ein harmloses Spiel ergibt, mit dem

es nicht wahrhafter Ernst sein kann. Der Ernst und die Wichtigkeit der Situation in ihrer Besonderung vermag erst da zu beginnen, wo die Bestimmtheit sich als wesentliche Differenz hervortut und als im Gegensatze gegen anderes eine Kollision begründet.

Die Kollision hat in dieser Rücksicht ihren Grund in einer *Verletzung*, welche nicht als Verletzung bleiben kann, sondern aufgehoben werden muß; sie ist eine Veränderung des ohne sie harmonischen Zustandes, welche selbst wieder zu verändern ist. Dennoch ist auch die Kollision noch keine *Handlung*, sondern enthält nur die Anfänge und Voraussetzungen zu einer Handlung und bewahrt dadurch, als bloßer Anlaß, den Charakter der Situation. Obschon auch der Gegensatz, zu dem die Kollision aufgeschlossen ist, das Resultat einer früheren Handlung sein kann. Wie z. B. die Trilogien der Alten Fortsetzungen in dem Sinne sind, daß aus dem Ende des einen dramatischen Werks die Kollision für ein zweites hervorgeht, das wieder in einem dritten seine Lösung fordert. – Indem nun die Kollision überhaupt einer Auflösung bedarf, welche dem Kampfe von Gegensätzen folgt, so ist die kollisionsvolle Situation vornehmlich der Gegenstand der dramatischen Kunst, der es vergönnt ist, das Schöne in seiner vollständigsten und tiefsten Entwicklung darzustellen, während die Skulptur z. B. eine Handlung, durch welche die großen geistigen Mächte in ihrem Zwiespalt und ihrer Versöhnung zum Vorschein kommen, nicht vollständig zu gestalten imstande ist, da selbst die Malerei, ihres breiteren Spielraums ungeachtet, nur immer ein Moment der Handlung vor Augen bringen kann.

Diese ernsthaften Situationen führen jedoch eine eigentümliche Schwierigkeit mit sich, die schon in ihrem Begriffe liegt. Sie beruhen auf Verletzungen und treiben Verhältnisse hervor, die nicht fortbestehen können, sondern eine umgestaltende Abhilfe notwendig machen. Nun liegt aber die Schönheit des Ideals gerade in seiner ungetrübten Einigkeit, Ruhe und Vollendung in sich selbst. Die Kollision stört diese

Harmonie und setzt das in sich einige Ideal in Dissonanz und Gegensatz. Durch die Darstellung solcher Verletzung wird daher das Ideal selber verletzt, und die Aufgabe der Kunst kann hier nur darin liegen, daß sie einerseits in dieser Differenz dennoch die freie Schönheit nicht untergehen läßt und andererseits die Entzweiung und deren Kampf nur vorüberführt, damit sich aus ihr durch Lösung der Konflikte die Harmonie als Resultat ergebe und in dieser Weise erst in ihrer vollständigen Wesentlichkeit hervorsteche. Bis zu welcher Grenze jedoch die Dissonanz darf fortgetrieben werden, darüber lassen sich keine allgemeinen Bestimmungen feststellen, weil jede besondere Kunst in dieser Beziehung ihrem eigentümlichen Charakter folgt. Die innere Vorstellung z. B. kann in Zerrissenheit weit mehr ertragen als die unmittelbare Anschauung. Die Poesie hat deshalb das Recht, nach innen fast bis zur äußersten Qual der Verzweiflung und im Äußeren bis zur Häßlichkeit als solcher fortzugehen. In den bildenden Künsten aber, in der Malerei und mehr noch in der Skulptur, steht die Außengestalt fest und bleibend da, ohne wieder aufgehoben zu werden und wie die Töne der Musik flüchtig gleich wieder zu verschwinden. Hier würde es ein Verstoß sein, das Häßliche, wenn es keine Auflösung findet, für sich festzuhalten. Den bildenden Künsten ist deshalb nicht alles das erlaubt, was der dramatischen Poesie sehr wohl kann gestattet werden, da sie es nur augenblicklich erscheinen und sich wieder entfernen läßt.

Für die näheren Arten der Kollision sind an dieser Stelle nur wieder die allgemeinsten Gesichtspunkte anzugeben. Wir müssen in dieser Rücksicht drei Hauptseiten betrachten:

erstens Kollisionen, welche aus rein physischen, *natürlichen* Zuständen hervorgehen, insofern diese selbst etwas Negatives, Übles und dadurch Störendes sind;

zweitens geistige Kollisionen, welche auf *Naturgrundlagen* beruhen, die, obschon in sich selbst positiv, dennoch für den Geist die Möglichkeit von Differenzen und Gegensätzen in sich tragen;

drittens Zwiespälte, die in *geistigen Differenzen* ihren Grund finden und erst als die wahrhaft interessanten Gegensätze aufzutreten berechtigt sind, insofern sie aus der *eigenen Tat* des Menschen hervorgehen.

α) Was die Konflikte der ersten Art betrifft, so können sie nur als bloßer Anlaß gelten, indem hier nur die *äußere* Natur mit ihren Krankheiten und sonstigen Übeln und Gebrechlichkeiten Umstände herbeiführt, welche die sonstige Harmonie des Lebens stören und Differenzen zur Folge haben. An und für sich sind solche Kollisionen von keinem Interesse und werden in die Kunst nur der Zwiespälte wegen aufgenommen, welche sich aus einem Naturunglück *als Folge* entwickeln können. So ist z. B. in der *Alkestis* des Euripides, welche auch für die Glucksche *Alceste* den Stoff hergegeben hat, die Krankheit des Admet die Voraussetzung. Die Krankheit als solche wäre kein Gegenstand für echte Kunst und wird es auch bei Euripides nur durch die Individuen, für welche aus diesem Unglück sich eine weitere Kollision herleitet. Das Orakel verkündigt, Admet müsse sterben, wenn sich nicht ein anderer für ihn der Unterwelt weiht. Alkestis unterzieht sich diesem Opfer und beschließt zu sterben, um den Tod von dem Gatten, dem Vater ihrer Kinder, dem Könige abzuhalten. Auch im *Philoktet* des Sophokles begründet ein physisches Unheil die Kollision. Die Griechen setzen den Leidenden der Fußwunde wegen, welche ihm der Biß einer Schlange zu Chrysa zugezogen hatte, auf der Fahrt gegen Troja auf Lemnos aus. Hier ist das physische Unglück gleichfalls nur der äußerste Anknüpfungspunkt und Anlaß einer weiteren Kollision. Denn der Weissagung nach soll Troja nur fallen, wenn die Pfeile des Herkules in den Händen der Anstürmenden sind. Philoktet weigert sich, sie herzugeben, weil er neun Jahre hindurch das Unrecht der Aussetzung qualvoll hat erdulden müssen. Diese Weigerung nun wie das Unrecht der Aussetzung, aus dem sie entspringt, hätte noch auf mannigfach andere Weise herbeigeführt werden können, und das eigentliche Interesse liegt nicht in der

Krankheit und ihrer physischen Not, sondern in dem Gegensatz, welcher durch Philoktets Entschluß, die Pfeile nicht preiszugeben, hervorkommt. – In ähnlicher Weise verhält es sich mit der Pest im Lager der Griechen, welche außerdem für sich schon als eine Folge früherer Verletzungen, als Strafe dargestellt ist, wie es denn überhaupt der epischen Poesie mehr zusteht als der dramatischen, ihre Störungen und Hemmnisse durch ein Naturunglück, Sturm, Schiffbruch, Dürre usf., herbeizuführen. Im allgemeinen aber stellt die Kunst ein solches Unheil nicht als bloße Zufälligkeit dar, sondern als ein Hindernis und Unglück, dessen Notwendigkeit nur gerade diese Gestalt statt einer anderen annimmt.

β) Insofern nun aber die äußerliche Naturmacht als solche in den Interessen und Gegensätzen des Geistigen nicht das Wesentliche ist, so tritt sie zweitens auch nur, wo sie sich mit geistigen Verhältnissen verknüpft zeigt, als der Boden hervor, auf welchem die eigentliche Kollision zum Bruch und Zwiespalt führt. Hierher gehören alle Konflikte, deren Grundlage die natürliche *Geburt* ausmacht. Wir können hier im allgemeinen drei Fälle näher unterscheiden.

αα) *Erstens* ein an die Natur geknüpftes *Recht*, wie z. B. Verwandtschaft, Recht der Erbfolge usf., welches, eben weil es in Verbindung mit der *Natürlichkeit* steht, sogleich eine *Mehrheit* von Naturbestimmungen zuläßt, während das Recht, die Sache, nur *eine* ist. Das wichtigste Beispiel ist in dieser Beziehung das Recht zur Thronfolge. Dies Recht, als Anlaß für die hierhergehörigen Kollisionen, muß noch nicht für sich reguliert und festgestellt sein, weil sonst sogleich der Konflikt ganz anderer Art wird. Ist nämlich durch positive Gesetze und deren geltende Ordnung die Erbfolge noch nicht befestigt, so kann es an und für sich nicht als Unrecht angesehen werden, daß ebensogut wie der ältere auch der jüngere Bruder oder ein anderer Verwandter des Königshauses herrschen solle. Da nun die Herrschaft etwas Qualitatives ist und nicht quantitativ wie Geld und Gut, das seiner Natur nach vollkommen gerecht geteilt werden kann, so ist bei solcher

Erbschaft sogleich Hader und Streit vorhanden. Als Ödipus z. B. den Thron ohne Herrscher zurückläßt, stehen sich die Söhne, das thebanische Paar, mit denselben Rechten und Ansprüchen gegenüber; die Brüder vergleichen sich zwar, von Jahr zu Jahr in der Herrschaft zu wechseln, doch Eteokles bricht den Vergleich, und Polyneikes rückt, um sein Recht zu verfechten, gegen Theben heran. Bruderfeindschaft ist überhaupt eine durch alle Zeiten der Kunst fortgreifende Kollision, die schon mit Kain beginnt, der den Abel erschlug. Auch im *Schah-nameh*, dem ersten persischen Heldenbuche, macht ein Streit um die Thronfolge den Ausgangspunkt der mannigfaltigsten Kämpfe. Feridu verteilte die Erde unter seine drei Brüder: Selm erhielt Rum und Chawer, dem Thur ward Turan und Dshin zugeteilt und Iredsh sollte über die Erde von Iran herrschen; aber jeder macht auf das Land des anderen Anspruch, und die hieraus entspringenden Zwiespälte und Kriege nehmen kein Ende. Auch im christlichen Mittelalter sind die Entzweiungsgeschichten in Familien und Dynastien ohne Zahl. Solche Mißhelligkeiten aber erscheinen selber als zufällig; denn an und für sich ist es nicht notwendig, daß Brüder in Feindschaft geraten, sondern es müssen noch besondere Umstände und höhere Ursachen hinzukommen, wie z. B. die in sich feindselige Geburt der Söhne des Ödipus, oder wie auch in der *Braut von Messina* der Versuch gemacht ist, den Zwist der Brüder auf ein höheres Schicksal hinauszuschieben. In Shakespeares *Macbeth* liegt eine ähnliche Kollision zugrunde. Duncan ist König, Macbeth sein nächster ältester Verwandter und deshalb der eigentliche Erbe des Throns noch vor den Söhnen Duncans. Und so ist auch die erste Veranlassung zu Macbeths Verbrechen das Unrecht, das ihm der König getan, seinen eigenen Sohn zum Thronfolger zu ernennen. Diese Berechtigung Macbeths, welche aus den Chroniken hervorgeht, hat Shakespeare ganz fortgelassen, weil es nur sein Zweck war, das Schauderhafte in Macbeths Leidenschaft herauszustellen, um dem Könige Jakob ein Kompliment zu machen, für den es von Interesse

sein mußte, den Macbeth als Verbrecher dargestellt zu sehen. Deshalb bleibt es nach Shakespeares Behandlung unmotiviert, daß Macbeth nicht auch Duncans Söhne ermordet, sondern sie entfliehen läßt, und daß auch keiner der Großen ihrer gedenkt. Doch die ganze Kollision, um welche es sich in *Macbeth* handelt, geht schon über die Stufe der Situation hinaus, welche hier sollte angedeutet werden.

ββ) Das Umgekehrte nun *zweitens* innerhalb dieses Kreises besteht darin, daß Unterschieden der Geburt, welche an sich ein *Unrecht* enthalten, dennoch durch *Sitte oder Gesetz* die Gewalt einer unüberwindlichen *Schranke* zugeteilt wird, so daß sie gleichsam als ein zur Natur gewordenes Unrecht auftreten und dadurch Kollisionen veranlassen. Sklaverei, Leibeigenschaft, Kastenunterschiede, das Verhältnis der Juden in vielen Staaten und in gewissem Sinne selbst der Gegensatz adliger und bürgerlicher Geburt sind hierher zu rechnen. Der Konflikt liegt hier darin, daß auf der einen Seite der Mensch Rechte, Verhältnisse, Wünsche, Zwecke und Forderungen hat, welche ihm als Menschen seinem Begriff nach angehören, denen sich aber irgendeiner jener erwähnten Unterschiede der Geburt als Naturmacht hemmend oder gefahrbringend entgegenstemmt. Über diese Art der Kollision ist folgendes zu sagen.

Die Unterschiede der Stände, der Regierenden und Regierten usf. sind allerdings wesentlich und vernünftig, denn sie haben ihren Grund in der notwendigen Gliederung des gesamten Staatslebens und machen sich durch die bestimmte Art der Beschäftigung, Richtung, Sinnesweise und gesamten geistigen Bildung nach allen Seiten hin geltend. Ein anderes aber ist es, wenn diese Unterschiede in Ansehung der Individuen durch die *Geburt* sollen bestimmt werden, so daß der einzelne Mensch von Hause aus nicht durch sich, sondern durch den Zufall der Natur in irgendeinen Stand, eine Kaste unwiderruflich hineingeworfen ist. Dann erweisen sich diese Unterschiede als nur natürliche und sind dennoch mit der höchsten bestimmenden Macht bekleidet. Auf die Entste-

hungsweise dieser Festigkeit und Gewalt kommt es dabei nicht an. Denn die Nation kann ursprünglich *eine* gewesen sein und der Naturunterschied von Freien und Leibeigenen z. B. sich erst später ausgebildet haben, oder der Unterschied der Kasten, Stände, Bevorrechtigungen usf. geht aus ursprünglichen National- und Stammunterschieden hervor, wie man bei den Kastenunterschieden der Inder hat behaupten wollen. Für uns gilt dies hier gleich; der Hauptpunkt liegt nur darin, daß dergleichen Lebensverhältnisse, welche das ganze Dasein des Menschen regulieren, aus der Natürlichkeit und Geburt ihren Ursprung entnehmen sollen. Dem Begriff der Sache nach ist allerdings der Unterschied des Standes als berechtigt anzusehen, zugleich aber darf auch dem Individuum nicht das Recht geraubt werden, aus seiner eigenen Freiheit heraus sich diesem oder jenem Stande einzuordnen. Anlage, Talent, Geschicklichkeit und Bildung allein haben dabei den Entschluß zu leiten und zu entscheiden. Wird aber das Recht der Wahl von vornherein bereits durch die Geburt annulliert und ist der Mensch dadurch von der Natur und deren Zufälligkeit abhängig gemacht, so kann innerhalb dieser Unfreiheit ein Konflikt zwischen der dem Subjekt durch die Geburt angewiesenen Stellung und zwischen der sonstigen geistigen Ausbildung und deren berechtigten Forderungen entstehen. Dies ist eine traurige, unglückliche Kollision, indem sie an und für sich auf einem *Unrecht* beruht, das die wahre freie Kunst nicht zu respektieren hat. Unseren heutigen Verhältnissen nach sind die Standesunterschiede, einen kleinen Kreis ausgenommen, nicht an die Geburt geknüpft. Die herrschende Dynastie und die Pairie allein gehört aus höheren, im Begriff des Staates selber begründeten Rücksichten dieser Ausnahme an. Im übrigen macht die Geburt keinen wesentlichen Unterschied in betreff auf den Stand, in welchen ein Individuum eintreten kann oder will. Deshalb verknüpfen wir denn aber auch mit der Forderung dieser vollkommenen Freiheit zugleich die weitere Forderung, daß in Bildung, Kenntnis, Geschicklichkeit und Gesinnung das

Subjekt sich dem Stande, den es ergreift, angemessen mache. Stellt sich die Geburt jedoch als ein unüberwindliches Hindernis den Ansprüchen gegenüber, die der Mensch ohne diese Beschränkung durch seine geistige Kraft und Tätigkeit befriedigen könnte, so gilt uns dies nicht nur als ein Unglück, sondern wesentlich als ein Unrecht, das er erleidet. Eine bloß natürliche und für sich rechtlose Scheidewand, über welche ihn Geist, Talent, Empfindung, innere und äußere Bildung erhoben haben, trennt ihn von dem ab, was er zu erreichen befähigt wäre, und das Natürliche, das nur durch Willkür zu dieser rechtlichen Bestimmtheit befestigt ist, maßt es sich an, der in sich berechtigten Freiheit des Geistes unübersteigliche Schranken entgegenzusetzen.

In der näheren Würdigung nun solch einer Kollision sind die wesentlichen Seiten diese:

Erstens muß das Individuum mit seinen geistigen Qualitäten die Naturschranke, deren Macht seinen Wünschen und Zwekken weichen soll, bereits wirklich überstiegen haben, sonst wird seine Forderung ebensosehr wieder eine Torheit. Wenn z. B. ein Bedienter, der nur die Bildung und Geschicklichkeit eines Bedienten hat, sich in eine Prinzessin oder vornehme Frau verliebt, oder diese in ihn, so ist solche Liebschaft nur absurd und abgeschmackt, wenn die Darstellung dieser Leidenschaftlichkeit auch mit aller Tiefe und dem vollen Interesse des glühenden Herzens umgeben wird. Denn hier ist es dann nicht der Unterschied der Geburt, welcher das eigentlich Trennende ausmacht, sondern der ganze Kreis der höheren Interessen, der erweiterten Bildung, Lebenszwecke und Empfindungsweisen, welche eine in Stand, Vermögen und Geselligkeit hochgestellte Frau von einem Bedienten abscheidet. Die Liebe, wenn sie den *einzigen* Punkt der Vereinigung bildet und in sich nicht auch den übrigen Umfang dessen aufnimmt, was der Mensch seiner geistigen Bildung und den Verhältnissen seines Standes nach zu durchleben hat, bleibt leer, abstrakt und betrifft nur die Seite der Sinnlichkeit. Um voll und ganz zu sein, müßte sie mit dem gesamten

sonstigen Bewußtsein, dem vollen Adel der Gesinnung und der Interessen zusammenhängen.

Der *zweite* Fall, der hierher gehört, besteht nun darin, daß der in sich freien Geistigkeit und ihren berechtigten Zwecken die Abhängigkeit der Geburt als eine gesetzlich hemmende Fessel angelegt ist. Auch diese Kollision hat etwas Unästhetisches in sich, das dem Begriff des Ideals widerspricht, wie beliebt sie auch sein mag und wie leicht es sich ihrer zu bedienen einfallen kann. Sind nämlich die Unterschiede der Geburt durch positive Gesetze und deren Gültigkeit zu einem festen Unrecht geworden, wie z. B. die Geburt als Paria, Jude usf., so ist es einerseits die ganz richtige Ansicht, daß der Mensch in der sich gegen solch ein Hindernis empörenden Freiheit seines Innern sie für auflösbar hält und sich als frei davon erkennt. Sie zu bekämpfen erscheint deshalb als eine absolute Berechtigung. Insofern nun durch die Macht der bestehenden Zustände dergleichen Schranken unübersteigbar werden und sich zu einer unbesiegbaren Notwendigkeit verfestigen, so kann dies nur eine Situation des Unglücks und des in sich selber Falschen geben. Denn dem Notwendigen muß sich der vernünftige Mensch, insofern er die Kraft desselben zu beugen nicht die Mittel hat, unterwerfen, d. h. er muß nicht dagegen reagieren, sondern das Unvermeidliche ruhig über sich ergehen lassen; er muß das Interesse und Bedürfnis, welches an solcher Schranke zugrunde geht, aufgeben und so das Unüberwindliche mit dem stillen Mut der Passivität und Duldung ertragen. Wo ein Kampf nichts hilft, besteht das Vernünftige darin, dem Kampfe aus dem Wege zu gehen, um sich wenigstens in die *formelle* Selbständigkeit der subjektiven Freiheit zurückziehen zu können. Dann hat die Macht des Unrechts keine Macht mehr über ihn, während er sogleich seine ganze Abhängigkeit erfährt, wenn er sich ihr entgegenstellt. Doch weder diese Abstraktion einer rein formellen Selbständigkeit noch jenes resultatlose Abkämpfen ist wahrhaft schön.

Ebenso entfernt sich ein *dritter* Fall, der mit dem zweiten

unmittelbar zusammenhängt, von dem echten Ideal. Er besteht darin, daß Individuen, denen die Geburt ein zwar durch religiöse Vorschriften, positive Staatsgesetze, gesellschaftliche Zustände gültiges Vorrecht zugeteilt hat, dies Vorrecht behaupten und geltend machen wollen. Dann nämlich ist zwar die Selbständigkeit der positiven äußeren Wirklichkeit nach vorhanden, aber sie ist als das Bestehen des in sich selbst Unberechtigten und Unvernünftigen eine falsche, ebenso rein formelle Selbständigkeit, und der Begriff des Ideals ist verschwunden. Man könnte allerdings glauben, das Ideale sei erhalten, insofern ja die Subjektivität mit dem Allgemeinen und Gesetzlichen Hand in Hand gehe und mit demselben in konsistenter Einheit bleibe; einerseits jedoch hat in diesem Falle das Allgemeine seine Kraft und Macht nicht in *diesem* Individuum, wie das Ideal des Heroischen es erfordert, sondern nur in der öffentlichen Autorität der positiven Gesetze und ihrer Handhabung; andererseits behauptet das Individuum nur ein Unrecht, und es geht ihm daher diejenige Substantialität ab, welche gleichfalls, wie wir sahen, im Begriffe des Ideals liegt. Die Sache des idealen Subjekts muß in sich selber wahr und berechtigt sein. Hierher gehört z. B. die gesetzliche Herrschaft über Sklaven, Leibeigne, das Recht, Fremde ihrer Freiheit zu berauben oder den Göttern zu opfern usf. – Ein solches Recht kann freilich von Individuen unbefangen in dem Glauben, ihr gutes Recht zu verteidigen, durchgeführt werden, wie in Indien z. B. die höheren Kasten sich ihrer Vorrechte bedienen oder wie Thoas den Orestes zu opfern befiehlt oder in Rußland die Herren über ihre Leibeigenen schalten; ja diejenigen, welche an der Spitze stehen, können dergleichen Rechte aus dem Interesse für dieselben als Rechte und Gesetze durchsetzen wollen. Dann aber ist ihr Recht nur ein rechtloses Recht der Barbarei, und sie selber erscheinen *für uns* wenigstens als Barbaren, welche das an und für sich Unrechte beschließen und vollbringen. Die Gesetzlichkeit, worauf das Subjekt sich stützt, ist für seine Zeit und deren

Geist und Standpunkt der Bildung wohl zu respektieren und zu rechtfertigen, aber für uns ist sie durch und durch positiv und ohne Gültigkeit und Macht. Benutzt das bevorrechtigte Individuum nun gar sein Recht nur zu seinen Privatzwecken, aus partikulärer Leidenschaft und aus Absichten der Eigenliebe, so haben wir neben der Barbarei noch außerdem einen schlechten Charakter vor uns.

Man hat durch dergleichen Konflikte häufig das Mitleiden und auch wohl Furcht erwecken wollen – nach dem Gesetze des Aristoteles, welcher Furcht und Mitleid als Zweck der Tragödie feststellt; aber wir hegen weder Furcht noch Ehrfurcht vor der Macht solcher aus der Barbarei und dem Unglück der Zeiten hervorgegangenen Rechte, und das Mitleid, das wir empfinden könnten, verwandelt sich sogleich in Widerwillen und Empörung.

Der einzig wahre Ausgang solch eines Konfliktes kann deshalb auch nur darin bestehen, daß sich dergleichen falsche Rechte nicht durchsetzen, wie z. B. weder Iphigenie noch Orestes in Aulis und Tauris geopfert wird.

γγ) Eine letzte Seite der Kollisionen nun endlich, welche ihren Grund aus der Natürlichkeit entnehmen, ist die subjektive Leidenschaft, wenn sie auf Naturgrundlagen des Temperaments und Charakters beruht. Hierher gehört vor allem als Beispiel die Eifersucht Othellos. Herrschsucht, Geiz, ja zum Teil auch die Liebe sind ähnlicher Art.

Diese Leidenschaften nun aber bringen wesentlich nur in Kollision, insofern sie der Anlaß werden, daß sich die Individuen, welche von der ausschließlichen Gewalt solch einer Empfindung ergriffen und beherrscht sind, gegen das wahrhaft Sittliche und an und für sich im Menschenleben Berechtigte kehren und dadurch in einen tieferen Konflikt hineingeraten.

Dies führt uns zur Betrachtung einer *dritten* Hauptart des Zwiespalts hinüber, welche ihren eigentlichen Grund in geistigen Mächten und deren Differenz findet, insofern dieser Gegensatz durch die Tat des Menschen selbst hervorgerufen ist.

γ) Schon in bezug auf die rein natürlichen Kollisionen ist oben bemerkt worden, daß sie nur den Anknüpfungspunkt für weitere Gegensätze bilden. Dasselbe ist nun auch mehr oder weniger bei den Konflikten der soeben betrachteten zweiten Art der Fall. Sie alle bleiben in Werken von tieferem Interesse nicht bei dem bisher angedeuteten Widerstreite stehen, sondern schicken dergleichen Störungen und Gegensätze nur als die Gelegenheit voraus, aus welcher sich die an und für sich geistigen Lebensmächte in ihrer Differenz gegeneinander herausstellen und bekämpfen. Das Geistige aber kann nur durch den Geist betätigt werden, und so müssen die geistigen Differenzen auch aus der Tat des Menschen ihre Wirklichkeit gewinnen, um in ihrer eigentlichen Gestalt auftreten zu können.

Wir haben jetzt also einerseits eine Schwierigkeit, ein Hindernis, eine Verletzung, hervorgebracht durch eine wirkliche Tat des Menschen; andererseits eine Verletzung an und für sich berechtigter Interessen und Mächte. Erst beide Bestimmungen zusammengenommen begründen die Tiefe dieser letzten Art von Kollisionen.

Die Hauptfälle, welche in diesem Kreise vorkommen können, lassen sich in folgender Weise unterscheiden.

αα) Indem wir soeben erst aus dem Bezirk derjenigen Konflikte herauszutreten anfangen, welche auf der Grundlage des Natürlichen beruhen, so steht der nächste Fall dieser neuen Art noch mit den früheren in Verbindung. Soll nun aber das menschliche Tun die Kollision begründen, so kann das Natürliche, durch den Menschen, nicht insofern er *Geist* ist, Vollbrachte, nur darin bestehen, daß er *unwissend*, absichtslos etwas getan hat, das sich ihm später als eine Verletzung wesentlich zu respektierender sittlicher Mächte erweist. Das Bewußtsein, das er später über seine Tat erhält, treibt ihn dann durch diese früher bewußtlose Verletzung, wenn er sich dieselbe als von ihm ausgegangen zurechnet, in Zwiespalt und Widerspruch hinein. Der Widerstreit des Bewußtseins und der Absicht *bei* der Tat und des nachfol-

genden Bewußtseins dessen, was die Tat *an sich* war, macht hier den Grund des Konfliktes aus. Ödipus und Ajax können uns als Beispiele gelten. Ödipus' Tat, seinem Wollen und Wissen nach, bestand darin, daß er einen ihm fremden Mann im Streit erschlagen hatte; das Ungewußte aber war die wirkliche Tat an und für sich, der Mord des eigenen Vaters. Ajax umgekehrt tötet im Wahnsinn die Herden der Griechen, weil er sie für die griechischen Fürsten selber hält. Als er dann mit wachem Bewußtsein das Geschehene betrachtet, ist es die Scham über seine Tat, welche ihn ergreift und in Kollision bringt. Was in solcher Weise absichtslos vom Menschen verletzt worden ist, muß jedoch etwas sein, das er wesentlich seiner Vernunft nach zu ehren und heilig zu halten hat. Ist diese Achtung und Verehrung dagegen eine bloße Meinung und ein falscher Aberglauben, so kann für uns mindestens eine solche Kollision kein tieferes Interesse mehr haben.

ββ) Da nun aber in unserem jetzigen Kreise der Konflikt eine *geistige* Verletzung geistiger Mächte durch die Tat des Menschen sein soll, so besteht *zweitens* die angemessenere Kollision in der bewußten und aus *diesem Bewußtsein* und dessen Absicht hervorgegangenen Verletzung. Den Ausgangspunkt kann auch hier wieder Leidenschaft, Gewalttätigkeit, Torheit usf. bilden. Der Trojanische Krieg z. B. hat zu seinem Anfange den Raub der Helena; Agamemnon dann weiter opfert die Iphigenie und verletzt dadurch die Mutter, indem er ihr die liebste der Wehen tötet; Klytämnestra erschlägt dafür den Gatten; Orest, weil sie ihm den Vater und König gemordet, rächt sich durch den Tod der Mutter. Ähnlich ist im *Hamlet* der Vater heimtückisch ins Grab geschickt, und Hamlets Mutter schmäht die Manen des Getöteten durch eine schnellfolgende Verheiratung mit dem Mörder.

Auch bei diesen Kollisionen bleibt der Hauptpunkt der, daß gegen etwas an und für sich Sittliches, Wahrhaftiges, Heiliges, welches der Mensch dadurch gegen sich aufregt, ange-

kämpft werde. Ist dies nicht der Fall, so bleibt für uns, insofern wir ein Bewußtsein von dem wahrhaft Sittlichen und Heiligen haben, ein solcher Konflikt ohne Wert und Wesentlichkeit, wie z. B. in der bekannten Episode des *Mahabharata,* Nala und Damayanti. König Nala hatte die Fürstentochter Damayanti geheiratet, der das Privilegium zustand, selbständig unter ihren Freiern die Auswahl zu treffen. Die übrigen Bewerber schweben als Genien in der Luft, Nala allein steht auf der Erde, und sie hatte den guten Geschmack, sich den Menschen auszuerlesen. Darüber nun sind die Genien aufgebracht und lauern dem König Nala auf. Viele Jahre hindurch können sie aber nichts wider ihn aufbringen, da er sich keines Vergehens schuldig macht. Endlich jedoch gewinnen sie Macht über ihn, denn er begeht ein großes Verbrechen, indem er sein Wasser abschlägt und mit dem Fuß in den urinfeuchten Boden tritt. Nach der indischen Vorstellung ist dies eine schwere Schuld, deren Strafe nicht ausbleiben kann. Von nun an haben ihn die Genien in ihrer Gewalt; der eine flößt ihm die Lust zum Spiel ein, der andere regt seinen Bruder wider ihn auf, und Nala muß endlich, des Throns verlustig, verarmt mit Damayanti ins Elend wandern. Zuletzt hat er auch noch die Trennung von ihr zu ertragen, bis er nach mannigfachen Abenteuern schließlich zu dem früheren Glücke noch einmal wieder emporgehoben wird. Der eigentliche Konflikt, um welchen das Ganze sich dreht, ist nur für die alten Inder eine wesentliche Verletzung des Heiligen, nach unserem Bewußtsein aber nichts als eine Absurdität.

γγ) *Drittens* braucht aber die Verletzung nicht direkt zu sein, d. h. es ist nicht nötig, daß die Tat als solche schon für sich genommen eine kollidierende Tat sei, sondern sie wird es erst durch die dagegenstrebenden, ihr widersprechenden, gewußten Verhältnisse und Umstände, unter denen sie sich vollführt. Julia und Romeo z. B. lieben sich; in der Liebe an und für sich liegt keine Verletzung; aber sie wissen, daß ihre Häuser in Haß und Feindschaft leben, daß die Eltern

die Ehe nie zugeben werden, und geraten durch diesen vorausgesetzten zwiespältigen Boden in Kollision.

Dies Allgemeinste mag in betreff auf die bestimmte Situation, dem allgemeinen Weltzustande gegenüber, genug sein. Wollte man diese Betrachtung allen ihren Seiten, Schattierungen und Nuancen nach durchführen und jede mögliche Art der Situation beurteilen, so würde dies Kapitel allein schon Gelegenheit zu den unendlich weitläufigsten Erörterungen geben. Denn die Erfindung der verschiedenen Situationen hat eine unerschöpfliche Fülle der Möglichkeiten in sich, wobei es dann immer wieder auf die bestimmte Kunst, ihrer Gattung und Art nach, wesentlich ankommt. Dem Märchen z. B. gestattet man vieles, was einer anderen Weise der Auffassung und Darstellung würde verboten sein. Überhaupt aber ist die Erfindung der Situation ein wichtiger Punkt, der denn auch den Künstlern gewöhnlich große Not zu machen pflegt. Besonders hört man heutzutage die häufige Klage über die Schwierigkeit, die rechten Stoffe zu finden, aus denen die Umstände und Situationen zu entnehmen wären. Auf den ersten Blick kann es in dieser Beziehung zwar des Dichters würdiger scheinen, original zu sein und sich die Situationen selber zu erfinden, doch ist diese Art der Selbsttätigkeit keine wesentliche Seite. Denn die Situation macht nicht das Geistige für sich, nicht die eigentliche Kunstgestalt aus, sondern betrifft nur das äußerliche Material, in welchem und an welchem sich ein Charakter und Gemüt entfalten und darstellen soll. Erst bei der Verarbeitung dieses äußerlichen Anfangs zu Handlungen und Charakteren erweist sich die echt künstlerische Tätigkeit. Man kann es daher dem Dichter gar keinen Dank wissen, diese an sich undichterische Seite selbst gemacht zu haben, und es muß ihm erlaubt bleiben, aus schon Vorhandenem, aus der Geschichte, Sage, Mythe, aus Chroniken, ja selbst aus künstlerisch bereits verarbeiteten Stoffen und Situationen immer von neuem wieder zu schöpfen; wie in der Malerei das Äußerliche der Situation aus den Legenden der

Heiligen entnommen und oft genug in ähnlicher Weise ist wiederholt worden. Die eigentliche künstlerische Produktion bei solcher Darstellung liegt weit tiefer als in dem Auffinden bestimmter Situationen. – Ähnlich verhält es sich auch mit dem Reichtum der vorübergeführten Zustände und Verwicklungen. Man hat in dieser Rücksicht oft genug von der neueren Kunst gerühmt, daß sie der alten gegenüber eine unendlich fruchtbarere Phantasie dartue, und in der Tat findet sich auch in den Kunstwerken des Mittelalters und der modernen Zeit die höchste Mannigfaltigkeit und Abwechslung von Situationen, Ereignissen, Begebenheiten und Schicksalen. Mit dieser äußeren Fülle aber ist es nicht getan. Wir besitzen ihr zum Trotz nur wenige vortreffliche Dramen und epische Gedichte. Denn die Hauptsache ist nicht der äußere Gang und Wechsel der Begebnisse, so daß dieselben als Begebnisse und Geschichten den Inhalt des Kunstwerks erschöpfen, sondern die sittliche und geistige Gestaltung und die großen Bewegungen des Gemüts und Charakters, welche sich durch den Prozeß dieser Gestaltung darlegen und enthüllen.

Blicken wir jetzt auf den Punkt, von welchem aus wir weiter vorschreiten müssen, so werden einerseits die äußeren und inneren bestimmten Umstände, Zustände und Verhältnisse zur Situation erst durch das *Gemüt*, die *Leidenschaft*, welche sie auffaßt und in ihnen sich erhält. Andererseits, sahen wir, differenziert die Situation sich in ihrer Bestimmtheit zu Gegensätzen, Hindernissen, Verwicklungen und *Verletzungen*, so daß sich das Gemüt durch die ergriffenen Umstände veranlaßt fühlt, notwendig *gegen* das Störende und Hemmende, das sich seinen Zwecken und Leidenschaften entgegenstellt, zu *agieren*. In diesem Sinne geht die eigentliche Aktion erst an, wenn der Gegensatz herausgetreten ist, den die Situation enthielt. Indem nun aber die kollidierende Aktion eine entgegenstehende Seite *verletzt*, so ruft sie in dieser Differenz die gegenüberliegende angegriffene Macht gegen sich auf, und mit der *Aktion* ist dadurch unmittelbar die *Reaktion* verknüpft. Hiermit erst ist das Ideal

in volle Bestimmtheit und Bewegung hineingetreten. Denn jetzt stehen zwei aus ihrer Harmonie herausgerissene Interessen einander *kämpfend* entgegen und fordern in ihrem wechselseitigen Widerspruche notwendig eine *Auflösung*.
Diese Bewegung nun als Ganzes genommen gehört nicht mehr zu dem Gebiet der Situation und deren Konflikten, sondern führt zur Betrachtung dessen, was wir oben als die eigentliche Handlung bezeichnet haben.

3. Die Handlung

Die *Handlung* bildet dem Stufengange nach, dem wir bisher folgten, das *dritte* zu dem allgemeinen *Weltzustande* und der bestimmten *Situation*.
In ihrer *äußerlichen* Beziehung zu dem früheren Kapitel fanden wir bereits, daß die Handlung sich Umstände voraussetze, welche zu Kollisionen, zur Aktion und Reaktion führen. Wo nun in Rücksicht auf diese Voraussetzungen die Handlung ihren *Anfang* nehmen müsse, ist nicht bestimmt festzustellen. Denn was auf der einen Seite als Anfang erscheint, kann sich nach der anderen Seite wieder als Resultat früherer Verwicklungen erweisen, welche insofern den eigentlichen Beginn abgeben würden. Doch diese sind selber wieder nur ein Ergebnis vorangehender Kollisionen usf. In dem Hause Agamemnons z. B. versöhnt Iphigenie auf Tauris die Schuld und das Unglück des Hauses. Hier wäre der Anfang Iphigeniens Rettung durch Diana, welche sie nach Tauris bringt; dieser Umstand aber ist nur die Folge anderweitiger Ereignisse, nämlich des Opfers zu Aulis, das wieder bedingt ist durch Menelaos' Verletzung, dem Paris die Helena entführt, und so fort und fort bis zum berühmten Ei der Leda hin. Ebenso enthält der Stoff, welcher in der Iphigenie auf Tauris behandelt ist, noch als Voraussetzung wieder den Mord des Agamemnon und die ganze Folge der Verbrechen im Hause des Tantalus. Ähnlich verhält es sich in dem thebanischen Sagenkreise. Sollte nun eine Handlung mit dieser

ganzen Reihe ihrer Voraussetzungen zur Darstellung kommen, so könnte nur die Dichtkunst etwa diese Aufgabe lösen. Doch schon dem Sprichworte zufolge ist solch eine Durchführung zu etwas Langweiligem geworden und als die Sache der Prosa angesehen, deren Ausführlichkeit gegenüber als Gesetz für die Poesie die Forderung aufgestellt wird, den Zuhörer sogleich *in medias res* zu führen. Daß es nun nicht das Interesse der Kunst ist, mit dem äußerlich ersten Anfang der bestimmten Handlung den Beginn zu machen, dies hat den tieferen Grund, daß solch ein Anfang nur der Beginn in Rücksicht auf den natürlichen, äußerlichen Verlauf ist und der Zusammenhang der Handlung mit diesem Anfang nur die empirische Einheit der Erscheinung betrifft, dem eigentlichen Inhalte aber der Handlung selbst gleichgültig sein kann. Die gleich äußerliche Einheit bleibt auch dann noch vorhanden, wenn nur ein und dasselbe Individuum den verknüpfenden Faden unterschiedener Begebenheiten abgeben soll. Die Gesamtheit der Lebensumstände, Taten, Schicksale sind allerdings das Bildende für das Individuum, aber seine eigentliche Natur, der wahrhafte Kern seiner Gesinnung und Fähigkeit kommt ohnedies bei *einer* großen Situation und Handlung zum Vorschein, in deren Verlauf es enthüllt, was es ist, während es vor derselben nur nach seinem Namen etwa und seiner Äußerlichkeit bekannt war.

Der Anfang der Handlung ist also nicht in jenem *empirischen* Beginn zu suchen, sondern es müssen nur die Umstände aufgefaßt werden, welche, von dem individuellen Gemüt und dessen Bedürfnissen ergriffen, gerade die bestimmte Kollision hervorbringen, deren Streit und Lösung die besondere Handlung ausmacht. Homer z. B. in der *Ilias* fängt sogleich bestimmt mit der Sache an, um welche es sich bei ihm handelt, mit dem Zorne des Achilles, und erzählt nicht etwa vorher die früheren Begebnisse oder die Lebensgeschichte Achills, sondern gibt uns sogleich den speziellen Konflikt, und zwar in der Weise, daß ein großes Interesse den Hintergrund seines Gemäldes bildet.

Die Darstellung nun der Handlung als einer in sich totalen Bewegung von Aktion, Reaktion und Lösung ihres Kampfs gehört vorzüglich der Poesie an, denn den übrigen Künsten ist es nur vergönnt, ein Moment im Verlaufe der Handlung und ihres Sichbegebens festzuhalten. Zwar scheinen sie auf der einen Seite durch den Reichtum ihrer Mittel die Poesie in dieser Beziehung zu überragen, indem ihnen nicht nur die ganze äußere Gestalt zu Gebote steht, sondern auch der Ausdruck durch Gebärden sowie deren Beziehung auf die umgebenden Gestalten und die Abspieglung in anderen, sonst noch sich umhergruppierenden Gegenständen. Doch dies alles sind Ausdrucksmittel, welche in Rücksicht auf Deutlichkeit der Rede nicht gleichkommen. Die Handlung ist die klarste Enthüllung des Individuums, seiner Gesinnung sowohl als auch seiner Zwecke; was der Mensch im innersten Grunde ist, bringt sich erst durch sein Handeln zur Wirklichkeit, und das Handeln, um seines geistigen Ursprungs willen, gewinnt auch im geistigen Ausdruck, in der Rede allein seine größte Klarheit und Bestimmtheit.

Sprechen wir im allgemeinen vom Handeln, so hegt man gewöhnlich die Vorstellung, als sei dasselbe von der unberechenbarsten Mannigfaltigkeit. Für die Kunst jedoch bleibt der Kreis der für ihre Darstellung gemäßen Handlungen im ganzen begrenzt. Denn sie hat nur den durch die Idee notwendigen Kreis des Handelns zu durchschreiten.

In dieser Beziehung müssen wir an der Handlung, insoweit die Kunst deren Darstellung zu unternehmen hat, drei Hauptpunkte hervorheben, die sich aus folgendem herleiten. Die Situation und ihr Konflikt sind das überhaupt Erregende; die Bewegung selber aber, die Differenz des Ideals in seiner Tätigkeit kommt erst durch die Reaktion hervor. Diese Bewegung nun enthält:

erstens die *allgemeinen Mächte*, welche den wesentlichen Gehalt und Zweck bilden, für welchen gehandelt wird;

zweitens die *Betätigung* dieser Mächte durch die handelnden *Individuen;*

drittens haben sich diese beiden Seiten zu dem zu vereinigen, was wir im allgemeinen hier *Charakter* nennen wollen.

a. Die allgemeinen Mächte des Handelns

α) Wie sehr wir auch bei der Betrachtung des Handelns auf der Stufe der Bestimmtheit und Differenz des Ideals stehen, so muß dennoch im wahrhaft Schönen jede Seite des Gegensatzes, zu welchem die Konflikte sich aufschließen, noch den Stempel des Ideals an sich tragen und darf deshalb der Vernünftigkeit und Berechtigung nicht entbehren. Interessen idealer Art müssen sich bekämpfen, so daß Macht auftritt gegen Macht. Diese Interessen sind die wesentlichen Bedürfnisse der menschlichen Brust, die in sich selbst notwendigen Zwecke des Handelns, in sich berechtigt und vernünftig, und dadurch eben die allgemeinen, ewigen Mächte des geistigen Daseins: nicht das absolut Göttliche selber, aber die Söhne der einen absoluten Idee und deshalb herrschend und gültig; Kinder des einen allgemein Wahren, obschon nur bestimmte, besondere Momente desselben. Durch ihre Bestimmtheit zwar können sie in Gegensatz geraten, doch ihrer Differenz unerachtet müssen sie in sich selber Wesentlichkeit haben, um als das bestimmte Ideal zu erscheinen. Dies sind die großen Motive der Kunst, die ewigen religiösen und sittlichen Verhältnisse: Familie, Vaterland, Staat, Kirche, Ruhm, Freundschaft, Stand, Würde, in der Welt des Romantischen besonders die Ehre und Liebe usf. In dem Grade ihrer Gültigkeit sind diese Mächte verschieden, alle aber in sich selbst vernünftig. Zugleich sind es die Mächte des menschlichen Gemüts, welche der Mensch, weil er Mensch ist, anzuerkennen, in sich walten zu lassen und zu betätigen hat. Jedoch dürfen sie nicht nur als Rechte einer positiven Gesetzgebung auftreten. Denn teils widerstrebt schon die Form positiver Gesetzgebung, wie wir sahen, dem Begriff und der Gestalt des Ideals, teils kann der Inhalt positiver Rechte das an und für sich Ungerechte ausmachen, wie sehr es auch die Form des Gesetzes angenommen hat. Jene Verhältnisse aber

sind nicht das nur äußerlich Feststehende, sondern die an und für sich substantiellen Gewalten, welche eben, weil sie den wahrhaften Gehalt des Göttlichen und Menschlichen in sich enthalten, nun auch das Treibende im Handeln und das letztlich stets sich Vollbringende bleiben.

Von dieser Art z. B. sind die Interessen und Zwecke, welche sich in der *Antigone* des Sophokles bekämpfen. Kreon, der König, hat als Oberhaupt der Stadt das strenge Gebot erlassen, der Sohn des Ödipus, der als Feind des Vaterlandes gegen Theben herangezogen war, solle die Ehre des Begräbnisses nicht haben. In diesem Befehl liegt eine wesentliche Berechtigung, die Sorge für das Wohl der ganzen Stadt. Aber Antigone ist von einer gleich sittlichen Macht beseelt, von der heiligen Liebe zum Bruder, den sie nicht unbegraben den Vögeln zur Beute kann liegenlassen. Die Pflicht des Begräbnisses nicht zu erfüllen, wäre gegen die Familienpietät, und deshalb verletzt sie Kreons Gebot.

β) Nun können zwar die Kollisionen in der mannigfachsten Weise eingeleitet werden; aber die Notwendigkeit der Reaktion muß nicht durch etwas Bizarres oder Widriges veranlaßt sein, sondern durch etwas in sich selbst Vernünftiges und Berechtigtes. So ist z. B. die Kollision in dem bekannten deutschen Gedichte Hartmanns von der Aue, *Der arme Heinrich*, abstoßend. Der Held ist von der Miselsucht, einer unheilbaren Krankheit, befallen und wendet sich hilfesuchend an die Mönche von Salerno. Sie fordern, ein Mensch müsse sich freiwillig für ihn opfern, da ihm nur aus einem Menschenherzen das nötige Heilmittel könne bereitet werden. Ein armes Mädchen, das den Ritter liebt, entschließt sich willig zum Tode und zieht mit ihm nach Italien. Dies ist durchaus barbarisch, und die stille Liebe und rührende Ergebenheit des Mädchens kann deshalb ihre volle Wirkung nicht tun. Bei den Alten kommt zwar auch das Unrecht der Menschenopfer als Kollision vor – wie in der Geschichte der Iphigenie z. B., die erst geopfert werden und dann selber den Bruder opfern soll; einerseits hängt aber dieser Konflikt

hier mit anderen in sich berechtigten Verhältnissen zusammen, andererseits liegt das Vernünftige, wie schon oben bemerkt ist, darin, daß sowohl Iphigenie als auch Orestes gerettet und die Gewalt jener rechtlosen Kollision gebrochen wird – was freilich auch in dem erwähnten Gedichte Hartmanns von der Aue der Fall ist, insofern Heinrich, als er selber das Opfer zuletzt nicht annehmen will, durch Gottes Hilfe von seiner Krankheit befreit und nun das Mädchen für seine treue Liebe belohnt wird.

An jene obengenannten affirmativen Mächte schließen sich sogleich andere entgegengesetzte an, die Mächte nämlich des Negativen, Schlechten und Bösen überhaupt. Das bloß Negative jedoch darf in der idealen Darstellung einer Handlung als der wesentliche Grund für die notwendige Reaktion seine Stelle nicht finden. Die Realität des Negativen kann zwar dem Negativen und dessen Wesen und Natur entsprechen; wenn aber der innere Begriff und Zweck bereits in sich selber nichtig ist, so läßt die schon innere Häßlichkeit noch weniger in seiner äußeren Realität eine echte Schönheit zu. Die Sophistik der Leidenschaft kann zwar durch Geschicklichkeit, Stärke und Energie des Charakters den Versuch machen, positive Seiten in das Negative hineinzubringen; wir behalten aber dennoch nur die Anschauung eines übertünchten Grabes. Denn das nur Negative ist überhaupt in sich matt und platt und läßt uns deshalb entweder leer oder stößt uns zurück, mag es nun als Beweggrund einer Handlung oder bloß als Mittel gebraucht werden, um die Reaktion eines anderen herbeizuführen. Das Grausame, Unglückliche, die Herbigkeit der Gewalt und Härte der Übermacht lassen sich noch in der Vorstellung zusammenhalten und ertragen, wenn sie durch gehaltvolle Größe des Charakters und Zwecks gehoben und getragen sind; das Böse als solches aber, Neid, Feigheit und Niederträchtigkeit sind und bleiben nur widrig. Der Teufel für sich ist deshalb eine schlechte, ästhetisch unbrauchbare Figur; denn er ist nichts als die Lüge in sich selbst und deshalb eine höchst

prosaische Person. Ebenso sind zwar die Furien des Hasses und so viele spätere Allegorien ähnlicher Art wohl Mächte, aber ohne affirmative Selbständigkeit und Halt und für die ideale Darstellung ungünstig, obschon auch in dieser Beziehung für die besonderen Künste und die Art und Weise, in welcher sie ihren Gegenstand unmittelbar vor die Anschauung bringen oder nicht, ein großer Unterschied des Erlaubten und Verbotenen festzustellen ist. Das Böse jedoch ist im allgemeinen in sich kahl und gehaltlos, weil aus demselben nichts als selber nur Negatives, Zerstörung und Unglück herauskommt, während uns die echte Kunst den Anblick einer Harmonie in sich darbieten soll. Vornehmlich ist die Niederträchtigkeit verächtlich, weil sie aus dem Neid und Haß gegen das Edle entspringt und sich nicht scheut, auch in sich Berechtigtes zum Mittel für die eigene schlechte oder schändliche Leidenschaft zu verkehren. Die großen Dichter und Künstler des Altertums geben uns deshalb nicht den Anblick der Bosheit und Verworfenheit; Shakespeare dagegen führt uns in Lear z. B. das Böse in seiner ganzen Gräßlichkeit vor. Der alte Lear teilt das Reich unter seine Töchter und ist dabei so töricht, ihren falschen schmeichelnden Worten zu trauen und die stumme, treue Cordelia zu verkennen. Das ist schon töricht und verrückt, und so bringt ihn denn die schmählichste Undankbarkeit und Nichtswürdigkeit der älteren Töchter und ihrer Männer zur wirklichen Verrücktheit. In einer anderen Weise wieder spreizen und blasen sich häufig die Helden der französischen Tragödie gewaltig zu den größten und edelsten Motiven auf und machen großes Gepränge mit ihrer Ehre und Würde, vernichten aber ebensosehr wieder durch das, was sie wirklich sind und vollbringen, die Vorstellung dieser Motive. Vorzüglich jedoch ist in neuester Zeit die innere haltlose Zerrissenheit, welche alle widrigsten Dissonanzen durchgeht, Mode geworden und hat einen Humor der Abscheulichkeit und eine Fratzenhaftigkeit der Ironie zuwege gebracht, in der sich [Ernst] Theodor [Amadeus] Hoffmann z. B. wohlgefiel.

γ) Den wahrhaftigen Inhalt nun also der idealen Handlung müssen nur die in sich selbst affirmativen und substantiellen Mächte abgeben. Diese treibenden Gewalten, wenn sie zur Darstellung kommen, dürfen jedoch nicht in ihrer Allgemeinheit als solcher auftreten, obschon sie innerhalb der Wirklichkeit des Handelns die wesentlichen Momente der Idee sind, sondern sie sind zu *selbständigen Individuen* zu gestalten. Geschieht dies nicht, so bleiben sie allgemeine Gedanken oder abstrakte Vorstellungen, welche nicht in das Gebiet der Kunst hineingehören. Sowenig sie zwar aus bloßen Willkürlichkeiten der Phantasie ihren Ursprung herleiten dürfen, sosehr müssen sie doch zur Bestimmtheit und Abgeschlossenheit fortgehen und dadurch als an sich selbst individualisiert erscheinen. Doch darf sich diese Bestimmtheit weder bis zur Partikularität des äußeren Daseins ausbreiten, noch sich zur subjektiven Innerlichkeit zusammenziehen, weil sonst die Individualität der allgemeinen Mächte auch in alle Verwicklungen des endlichen Daseins hineingetrieben werden müßte. Mit der Bestimmtheit ihrer Individualität ist es daher nach dieser Seite hin kein voller Ernst.

Als das klarste Beispiel für solche Erscheinung und Herrschaft der allgemeinen Gewalten in ihrer selbständigen Gestalt lassen sich die griechischen Götter anführen. Wie sie auch immer auftreten mögen, sie sind stets beseligt und heiter. Als individuelle, besondere Götter geraten sie zwar in Kampf, aber auch mit diesem Streit ist es ihnen letztlich nicht in dem Sinne Ernst, daß sie sich mit der ganzen energischen Konsequenz des Charakters und der Leidenschaft auf einen bestimmten Zweck konzentrierten und in dessen Durchkämpfung ihren Untergang fänden. Sie mischen sich nur hier und dort ein, machen ein bestimmtes Interesse in konkreten Fällen auch zu dem ihrigen, doch sie lassen ebensosehr das Geschäft wieder stehen und wandeln beseligt zum hohen Olymp zurück. So sehen wir die Götter Homers in Kampf und Krieg gegeneinander; dies liegt in ihrer Bestimmtheit, aber sie bleiben dennoch die allgemeinen Wesen

und Bestimmtheiten. Die Schlacht z. B. beginnt zu wüten; die Helden einer nach dem anderen treten einzeln hervor; nun verlieren sich die einzelnen in dem allgemeinen Toben und Gemenge; es sind nicht mehr die speziellen Besonderheiten, die sich unterscheiden lassen; ein allgemeiner Drang und Geist braust und kämpft – und jetzt sind es die allgemeinen Mächte, die Götter selbst, welche in Kampf treten. Aus solcher Verwicklung und Differenz ziehen sie sich aber immer in ihre Selbständigkeit und Ruhe wieder zurück. Denn die Individualität ihrer Gestalt führt sie allerdings in Zufälligkeiten hinüber, doch weil das göttliche Allgemeine in ihnen das Überwiegende ist, so bleibt das Individuelle mehr nur äußere Gestalt, als daß es sie durch und durch zu wahrhaft innerer Subjektivität durchdränge. Die Bestimmtheit ist eine mehr oder weniger sich der Göttlichkeit nur anschmiegende Gestalt. Aber diese Selbständigkeit und kummerlose Ruhe gibt ihnen gerade die plastische Individualität, welche sich mit dem Bestimmten keine Sorge und Not macht. Deshalb ist auch beim Handeln in der konkreten Wirklichkeit in den Göttern Homers keine feste Konsequenz, obschon sie stets zu abwechselnder, mannigfaltiger Tätigkeit kommen, da ihnen nur der Stoff und das Interesse zeitlicher menschlicher Begebenheiten etwas zu tun geben kann. In der ähnlichen Weise finden wir bei den griechischen Göttern noch weitere eigentümliche Partikularitäten, welche sich auf den allgemeinen Begriff jedes bestimmten Gottes nicht immer zurückführen lassen: Merkur z. B. ist der Argustöter, Apoll der Eidechstöter, Jupiter hat unzählige Liebschaften und hängt die Juno an einem Amboß auf usf. Diese und so viele andere Geschichten sind bloße Anhängsel, welche den Göttern von ihrer Naturseite her durch Symbolik und Allegorie ankleben und deren näheren Ursprung wir später noch werden anzudeuten haben.

In der modernen Kunst zeigt sich zwar auch eine Auffassung bestimmter und in sich zugleich allgemeiner Mächte. Dies sind jedoch zum größten Teil nur kahle frostige Allegorien

des Hasses z. B., des Neides, der Eifersucht, überhaupt der Tugenden und Laster, des Glaubens, der Hoffnung, Liebe, Treue usf., woran wir keinen Glauben haben. Denn bei uns ist es die konkrete Subjektivität allein, für welche wir in den Darstellungen der Kunst ein tieferes Interesse empfinden, so daß wir jene Abstraktionen nicht für sich selber, sondern nur als Momente und Seiten der menschlichen Charaktere und deren Besonderheit und Totalität vor uns sehen wollen. In ähnlicher Weise haben auch die Engel so keine Allgemeinheit und Selbständigkeit in sich wie Mars, Venus, Apollo usf. oder wie Okeanos und Helios, sondern sind zwar für die Vorstellung, aber als partikuläre Diener des einen substantiellen göttlichen Wesens, das sich nicht in so selbständige Individualitäten zersplittert, wie der griechische Götterkreis sie zeigt. Wir haben deshalb nicht die Anschauung vieler in sich beruhender objektiver Mächte, welche für sich als göttliche Individuen könnten zur Darstellung kommen, sondern finden den wesentlichen Gehalt derselben entweder als objektiv in dem Einen Gotte oder als in partikulärer und subjektiver Weise zu menschlichen Charakteren und Handlungen verwirklicht. In jener Verselbständigung aber und Individualisierung gerade findet die ideale Darstellung der Götter ihren Ursprung.

b. Die handelnden Individuen

Bei den Götteridealen, wie wir sie soeben betrachtet haben, fällt es der Kunst nicht schwer, sich die geforderte Idealität zu bewahren. Sobald es jedoch an das konkrete Handeln gehen soll, tritt für die Darstellung eine eigentümliche Schwierigkeit ein. Die Götter nämlich und allgemeinen Mächte überhaupt sind zwar das Bewegende und Treibende, doch in der Wirklichkeit ist ihnen das eigentliche, individuelle Handeln nicht zuzuteilen, sondern das Handeln kommt dem Menschen zu. Dadurch erhalten wir zwei geschiedene Seiten. Auf der einen stehen jene allgemeinen Mächte in ihrer auf sich beruhenden und deshalb abstrak-

teren Substantialität; auf der anderen die menschlichen Individuen, denen das Beschließen und der letzte Entschluß zur Handlung sowie das wirkliche Vollbringen angehört. Der Wahrheit nach sind die ewigen herrschenden Gewalten dem Selbst des Menschen immanent, sie machen die substantielle Seite seines Charakters aus; insofern sie aber in ihrer Göttlichkeit selber als Individuen und damit als ausschließend aufgefaßt werden, treten sie sogleich in ein äußerliches Verhältnis zum Subjekt. Dies bringt hier die wesentliche Schwierigkeit hervor. Denn in diesem Verhältnis der Götter und Menschen liegt unmittelbar ein Widerspruch. Einerseits ist der Inhalt der Götter das Eigentum, die individuelle Leidenschaft, der Beschluß und der Wille des Menschen; auf der anderen Seite aber werden die Götter als an und für sich seiende, von dem einzelnen Subjekt nicht nur unabhängige, sondern als die dasselbe antreibenden und bestimmenden Gewalten aufgefaßt und herausgehoben, so daß die gleichen Bestimmungen einmal in selbständiger göttlicher Individualität, das andere Mal als das Eigenste der menschlichen Brust dargestellt werden. Hierdurch erscheint sowohl die freie Selbständigkeit der Götter als auch die Freiheit der handelnden Individuen gefährdet. Hauptsächlich, wenn den Göttern die befehlende Macht zugeteilt wird, leidet darunter die menschliche Selbständigkeit, welche wir doch für das Ideale der Kunst als durchaus wesentliche Forderung aufgestellt haben. Es ist dies dasselbe Verhältnis, das auch in christlich-religiösen Vorstellungen in Frage kommt. So heißt es z. B., der Geist Gottes führe zu Gott. Dann aber kann das menschliche Innere als der bloß passive Boden erscheinen, auf den der Geist Gottes einwirkt, und der menschliche Wille ist in seiner Freiheit vernichtet, indem der göttliche Ratschluß dieser Wirkung für ihn gleichsam eine Art Fatum bleibt, bei welchem er nicht mit seinem eigenen Selbst dabei ist.

α) Wird nun dies Verhältnis so gestellt, daß der handelnde Mensch dem Gott äußerlich als dem Substantiellen gegenübersteht, so bleibt die Beziehung beider ganz prosaisch.

Denn der Gott befiehlt, und der Mensch hat nur zu gehorchen. Von der Äußerlichkeit der Götter und Menschen gegeneinander haben selbst große Dichter sich nicht freizuhalten vermocht. Bei Sophokles beharrt Philoktet z. B., nachdem er den Trug des Odysseus zuschanden gemacht hat, bei seinem Entschluß, nicht mit nach dem Lager der Griechen zu kommen, bis endlich Herakles als *Deus ex machina* auftritt und ihm befiehlt, dem Wunsche des Neoptolemos nachzugeben. Der Inhalt dieser Erscheinung ist zwar motiviert genug, und sie selber wird erwartet; die Wendung selber aber bleibt immer fremd und äußerlich, und in seinen edelsten Tragödien gebraucht Sophokles diese Art der Darstellung nicht, durch welche, wenn sie noch einen Schritt weitergeht, die Götter zu toten Maschinen und die Individuen zu bloßen Instrumten einer ihnen fremden Willkür werden.

In der ähnlichen Weise kommen besonders im Epischen Einwirkungen der Götter vor, welche der menschlichen Freiheit äußerlich erscheinen. Hermes z. B. geleitet den Priamos zum Achill; Apollo schlägt den Patroklos zwischen die Schultern und macht seinem Leben ein Ende. Ebenso werden häufig mythologische Züge so benutzt, daß sie als ein äußerliches *Sein* an den Individuen hervortreten. Achill z. B. ist von seiner Mutter in den Styx getaucht und dadurch bis zu den Fersen unverwundbar und unüberwindlich. Stellen wir uns dies in verständiger Weise vor, so verschwindet alle Tapferkeit, und das ganze Heldenwesen Achills wird aus einem geistigen Charakterzuge zu einer bloß physischen Qualität. Dem Epischen aber kann eine solche Darstellungsart weit eher erlaubt bleiben als dem Dramatischen, da im Epischen die Seite der Innerlichkeit in betreff auf die Absicht beim Durchführen der Zwecke zurücktritt und der Äußerlichkeit überhaupt einen breiteren Spielraum läßt. Jene bloß verständige Reflexion, welche dem Dichter die Absurdität aufbürdet, daß seine Helden keine Helden seien, muß deshalb mit höchster Vorsicht auftreten, denn auch in solchen Zügen läßt sich, wie wir sogleich noch sehen werden, das poetische

Verhältnis der Götter und Menschen bewahren. Dagegen macht sich das Prosaische sogleich geltend, wenn außerdem die Mächte, welche als selbständig hingestellt werden, in sich substanzlos sind und nur der phantastischen Willkür und Bizarrerie einer falschen Originalität angehören.

β) Das echt ideale Verhältnis besteht in der Identität der Götter und Menschen, welche auch dann noch durchblicken muß, wenn die allgemeinen Mächte den handelnden Personen und deren Leidenschaften als selbständig und frei gegenübergestellt werden. Der Inhalt der Götter nämlich muß sich sogleich als das eigene Innere der Individuen erweisen, so daß also einerseits die herrschenden Gewalten für sich individualisiert erscheinen, andererseits aber dies dem Menschen Äußere sich als das seinem Geist und Charakter Immanente zeigt. Es bleibt deshalb die Sache des Künstlers, die Unterschiedenheit beider Seiten zu vermitteln und sie durch ein feines Band zu verknüpfen, indem er die Anfänge im menschlichen Innern bemerklich macht, ebenso aber das Allgemeine und Wesentliche, das darin waltet, heraushebt und es für sich individualisiert zur Anschauung bringt. Das Gemüt des Menschen muß sich in den Göttern offenbaren, welche die selbständigen allgemeinen Formen für das sind, was in seinem Inneren treibt und waltet. Dann erst sind die Götter zugleich die Götter seiner eigenen Brust. Hören wir z. B. bei den Alten, Venus oder Amor habe das Herz bezwungen, so sind allerdings Venus und Amor zunächst dem Menschen äußere Gewalten, aber die Liebe ist ebensosehr eine Regung und Leidenschaft, welche der Menschenbrust als solcher angehört und ihr eigenes Inneres ausmacht. In demselben Sinne wird häufig von den Eumeniden gesprochen. Zunächst stellen wir uns die rächenden Jungfrauen als Furien vor, welche den Verbrecher äußerlich verfolgen. Aber diese Verfolgung ist gleichmäßig die innere Furie, welche durch die Brust des Verbrechers zieht, und Sophokles gebraucht sie auch in dem Sinne des Inneren und Eigenen des Menschen, wie sie z. B. im *Ödipus auf Kolonos* (v. 1434)

die Erinnyen des Ödipus selber heißen und den Fluch des Vaters, die Gewalt seines verletzten Gemüts über die Söhne bedeuten. Man hat daher recht und unrecht, die Götter überhaupt immer als entweder nur dem Menschen äußerliche oder ihm nur innerlich innewohnende Mächte zu erklären. Denn sie sind beides. Bei Homer geht deshalb das Tun der Götter und der Menschen stets herüber und hinüber; die Götter scheinen das dem Menschen Fremde zu vollbringen und verrichten doch eigentlich nur dasjenige, was die Substanz seines inneren Gemütes ausmacht. In der Ilias z. B., als Achill im Streite das Schwert gegen Agamemnon erheben will, tritt Athene hinter ihn und ergreift, allein für ihn sichtbar, sein goldgelbes Haupthaar. Hera, für Achill und Agamemnon gleichmäßig besorgt, sendet sie vom Olymp, und ihr Herzutreten erscheint von Achills Gemüt durchaus unabhängig. Andererseits aber läßt es sich leicht vorstellen, daß die plötzlich erscheinende Athene, die Besonnenheit, welche den Zorn des Helden hemmt, innerlicher Art und das Ganze ein Begebnis sei, das in Achills Gemüt sich zuträgt. Ja, Homer selbst deutet dies wenige Verse vorher an (*Ilias*, I, v. 190 ff.), indem er beschreibt, wie Achill in seiner Brust beratschlagte:

ἦ ὅ γε φάσγανον ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ,
τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὁ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρίζοι,
ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.[6]

Dies innerliche Unterbrechen des Zorns, dies Hemmen, das eine dem Zorn fremde Gewalt ist, hat hier der epische Dichter, weil Achill zunächst ganz nur von Zorn erfüllt erscheint, als eine äußere Begebenheit darzustellen das volle Recht. In ähnlicher Weise finden wir in der *Odyssee* die Minerva als Begleiterin des Telemach. Diese Begleitung ist schon schwerer als eine zugleich innerliche in der Brust des Telemach zu fassen, obschon auch hier der Zusammenhang des Äußeren

6 »Ob er, das schneidende Schwert alsbald von der Hüfte sich reißend, / Trennen sie sollt auseinander und niederhaun den Atreiden / Oder stillen den Zorn und die mutige Seele beherrschen.« (Übers. Voss)

und Inneren nicht fehlt. Das macht überhaupt die Heiterkeit der Homerischen Götter und die Ironie in der Verehrung derselben aus, daß ihre Selbständigkeit und ihr Ernst sich ebensosehr wieder auflösen, insofern sie sich als die eigenen Mächte des menschlichen Gemüts dartun und dadurch den Menschen in ihnen bei sich selber sein lassen.

Doch wir brauchen uns nach einem vollständigen Beispiel der Umwandlung solcher bloß äußerlichen Göttermaschinerie in Subjektives, in Freiheit und sittliche Schönheit so weit nicht umzusehen. Goethe hat in seiner *Iphigenie auf Tauris* das Bewunderungswürdigste und Schönste geleistet, was in dieser Rücksicht möglich ist. Bei Euripides raubt Orest mit Iphigenien das Bild der Diana. Dies ist nichts als ein Diebstahl. Thoas kommt herzu und gibt den Befehl, sie zu verfolgen und das Bildnis der Göttin ihnen abzunehmen, bis dann am Ende in ganz prosaischer Weise Athene auftritt und dem Thoas innezuhalten befiehlt, da sie ohnehin Orest schon dem Poseidon empfohlen und ihr zulieb dieser ihn weit ins Meer hinausgebracht habe. Thoas gehorcht sogleich, indem er auf die Ermahnung der Göttin erwidert (v. 1442 ff.): »Herrin Athene, wer der Götter Worten, sie hörend, nicht gehorcht, ist nicht rechten Sinnes. Denn wie wär es mit den mächtigen Göttern zu streiten schön.«

Wir sehen in diesem Verhältnis nichts als einen trockenen äußerlichen Befehl von Athenes, ein ebenso inhaltsloses bloßes Gehorchen von Thoas' Seite. Bei Goethe dagegen wird Iphigenie zur Göttin und vertraut der Wahrheit in ihr selbst, in des Menschen Brust. In diesem Sinne tritt sie zu Thoas und sagt:

> Hat denn zur unerhörten Tat der Mann
> Allein das Recht? drückt denn Unmögliches
> Nur er an die gewaltge Heldenbrust?

Was bei Euripides der *Befehl* Athenes zuwege bringt, die Umkehrung des Thoas, sucht Goethes Iphigenie durch tiefe Empfindungen und Vorstellungen, welche sie ihm entgegenhält, zu bewirken und bewirkt sie in der Tat.

Auf und ab
Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen:
Ich werde großem Vorwurf nicht entgehn,
Noch schwerem Übel, wenn es mir mißlingt;
Allein euch leg ich's auf die Knie! Wenn
Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet,
So zeigt's durch euren Beistand und verherrlicht
Durch mich die Wahrheit! –

Und wenn ihr Thoas erwidert:

Du glaubst, es höre
Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche, nicht vernahm?,

so antwortet sie in zartestem, reinstem Glauben:

Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt. –

Nun ruft sie seine Großmut und Milde im Vertrauen auf die Höhe seiner Würde an, sie rührt und besiegt ihn und drängt ihm in menschlich-schöner Weise die Erlaubnis ab, zu den Ihrigen zurückzukehren. Denn nur dies ist nötig. Des Bildes der Göttin bedarf sie nicht und kann sich ohne List und Betrug entfernen, indem Goethe mit unendlicher Schönheit den zweideutigen Götterspruch:

»Bringst du die Schwester, die an Tauris' Ufer
Im Heiligtume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch« –

in menschlicher, versöhnender Weise dahin auslegt, daß die reine heilige Iphigenie die Schwester, das Götterbild und die Schützerin des Hauses sei.

Schön und herrlich zeigt sich mir
Der Göttin Rat,

sagt Orest zu Thoas und Iphigenie;

Gleich einem heilgen Bilde,
Daran der Stadt unwandelbar Geschick

Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,
Nahm sie dich weg, dich Schützerin des Hauses;
Bewahrte dich in einer heilgen Stille
Zum Segen deines Bruders und der Deinen.
Da alle Rettung auf der weiten Erde
Verloren schien, gibst du uns alles wieder.

In dieser heilenden, versöhnenden Weise hat Iphigenie sich durch die Reinheit und sittliche Schönheit ihres innigen Gemüts schon früher in betreff auf Orestes bewährt. Ihr Erkennen versetzt ihn zwar, der keinen Glauben an Frieden mehr in seinem zerrissenen Gemüte hegt, in Raserei, aber die reine Liebe der Schwester heilt ihn ebensosehr von aller Qual der inneren Furien:

In deinen Armen faßte
Das Übel mich mit allen seinen Klauen
Zum letztenmal und schüttelte das Mark
Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's
Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu
Genieß ich nun durch dich das weite Licht
Des Tages.

In dieser wie in jeder anderen Rücksicht ist die tiefe Schönheit des Gedichts nicht genug zu bewundern.

Schlimmer nun als in den antiken Stoffen steht es mit den christlichen. In den Heiligenlegenden, überhaupt auf dem Boden der christlichen Vorstellung ist die Erscheinung Christi, Marias, anderer Heiliger usf. zwar im allgemeinen Glauben vorhanden; nebenbei aber hat die Phantasie sich in verwandten Gebieten allerlei phantastische Wesen, als da sind Hexen, Gespenster, Geistererscheinungen und dergleichen mehr, gebildet, bei deren Auffassung, wenn sie als dem Menschen fremde Mächte erscheinen und der Mensch haltungslos in sich ihrem Zauber, Betruge und der Gewalt ihrer Vorspiegelungen gehorcht, die ganze Darstellung jedem Wahn und aller Willkür der Zufälligkeit kann preisgegeben werden. In dieser Beziehung besonders muß der Künstler darauf losgehen, daß dem Menschen die Freiheit und Selbständig-

keit des Entschlusses bewahrt bleibt. Shakespeare hat hierfür die herrlichsten Vorbilder geliefert. Die Hexen im *Macbeth* z. B. erscheinen als äußere Gewalten, welche dem Macbeth sein Schicksal vorausbestimmen. Was sie jedoch verkünden, ist sein geheimster, eigenster Wunsch, der in dieser nur scheinbar äußeren Weise an ihn kommt und ihm offenbar wird. Schöner und tiefer noch ist die Erscheinung des Geistes im *Hamlet* nur als eine objektive Form von Hamlets innerer Ahnung gehandhabt. Mit dem dunklen Gefühl, daß etwas Ungeheures sich müsse ereignet haben, sehen wir Hamlet auftreten; nun erscheint ihm des Vaters Geist und enthüllt ihm alle Frevel. Auf diese mahnende Entdeckung erwarten wir, Hamlet werde die Tat sogleich kräftig bestrafen, und halten ihn vollständig zur Rache berechtigt. Aber er zaudert und zaudert. Man hat diese Untätigkeit dem Shakespeare zum Vorwurf gemacht und getadelt, daß das Stück teilweise nicht wolle vom Fleck rücken. Hamlet jedoch ist eine praktisch schwache Natur, ein schönes in sich gezogenes Gemüt, das aus dieser inneren Harmonie herauszugehen sich schwer entschließen kann, melancholisch, grübelnd, hypochondrisch und tiefsinnig, und deshalb nicht zu einer raschen Tat geneigt, wie denn auch Goethe an der Vorstellung festgehalten hat, daß Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne findet er das Stück durchweg gearbeitet. »Hier wird ein Eichbaum«, sagt er, »in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen aus, das Gefäß wird zernichtet.« Shakespeare aber bringt in Beziehung auf die Erscheinung des Geistes noch einen weit tieferen Zug an. Hamlet zaudert, weil er dem Geist nicht blindlings glaubt.

The spirit that I have seen
May be the devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea and perhaps
Out of my weakness and my melancholy

(As he is very potent with such spirits)
Abuse me to damn me. I'll have grounds
More relative than this: the play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.[7]

Hier sehen wir, daß die Erscheinung als solche nicht über Hamlet haltlos verfügt, sondern daß er zweifelt und durch eigene Veranstaltungen sich Gewißheit verschaffen will, ehe er zu handeln unternimmt.

γ) Die allgemeinen Mächte nun endlich, welche nicht nur für sich in ihrer Selbständigkeit auftreten, sondern ebensosehr in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdruck πάθος bezeichnen. Übersetzen läßt dies Wort sich schwer, denn »Leidenschaft« führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit sich, indem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit geraten. Pathos nehmen wir deshalb hier in einem höheren und allgemeineren Sinne ohne diesen Beiklang des Tadelnswerten, Eigensinnigen usf. So ist z. B. die heilige Geschwisterliebe der Antigone ein Pathos in jener griechischen Bedeutung des Worts. Das Pathos in diesem Sinne ist eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Orest z. B. tötet seine Mutter nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemüts, welche wir Leidenschaft nennen würden, sondern das Pathos, das ihn zur Tat antreibt, ist wohlerwogen und ganz besonnen. In dieser Rücksicht können wir auch nicht sagen, daß die Götter Pathos haben. Sie sind nur der allgemeine Gehalt dessen, was in der menschlichen Individualität zu Entschlüssen und Handlungen treibt. Die Götter

---

7 »Der Geist, / Den ich gesehen, kann ein Teufel sein; / Der Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden / In lockende Gestalt; ja und vielleicht, / Bei meiner Schwachheit und Melancholie / (Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern), / Täuscht er mich zum Verderben: ich will Grund, / Der sichrer ist. Das Schauspiel sei die Schlinge, / In die den König sein Gewissen bringe.« (II, 1. Übers. Schlegel)

als solche aber bleiben in ihrer Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, und kommt es unter ihnen auch zum Hader und Streit, so wird es ihnen eigentlich nicht Ernst damit, oder ihr Streit hat eine allgemeine symbolische Beziehung als ein allgemeiner Krieg der Götter. Pathos müssen wir daher auf die Handlung des Menschen beschränken und darunter den wesentlichen vernünftigen Gehalt verstehen, der im menschlichen Selbst gegenwärtig ist und das ganze Gemüt erfüllt und durchdringt.

αα) Das Pathos nun bildet den eigentlichen Mittelpunkt, die echte Domäne der Kunst; die Darstellung desselben ist das hauptsächlich Wirksame im Kunstwerke wie im Zuschauer. Denn das Pathos berührt eine Saite, welche in jedes Menschen Brust widerklingt, jeder kennt das Wertvolle und Vernünftige, das in dem Gehalt eines wahren Pathos liegt, und erkennt es an. Das Pathos bewegt, weil es an und für sich das Mächtige im menschlichen Dasein ist. In dieser Rücksicht darf das Äußere, die Naturumgebung und ihre Szenerie nur als untergeordnetes Beiwerk auftreten, um die Wirkung des Pathos zu unterstützen. Die Natur muß deshalb wesentlich als symbolisch gebraucht werden und aus sich heraus das Pathos widertönen lassen, welches den eigentlichen Gegenstand der Darstellung ausmacht. Die Landschaftsmalerei z. B. ist für sich schon ein geringeres Genre als die Historienmalerei, aber auch da, wo sie selbständig auftritt, muß sie an eine allgemeine Empfindung anklingen und die Form eines Pathos haben. – Man hat in diesem Sinne gesagt, die Kunst überhaupt müsse rühren; soll aber dieser Grundsatz gelten, so fragt es sich wesentlich, wodurch die Rührung in der Kunst dürfe hervorgebracht werden. Rührung im allgemeinen ist Mitbewegung als Empfindung, und die Menschen, besonders heutigentags, sind zum Teil leicht zu rühren. Wer Tränen vergießt, sät Tränen, die leicht aufwachsen. In der Kunst jedoch soll nur das in sich selbst wahrhaftige Pathos bewegen.

ββ) Das Pathos darf deshalb weder im Komischen noch im Tragischen eine bloße Torheit und subjektive Marotte sein.

Timon z. B. bei Shakespeare ist ein ganz äußerlicher Menschenfeind, die Freunde haben ihn beschmaust, sein Vermögen verschwendet, und als er nun selber Geld braucht, verlassen sie ihn. Da wird er ein leidenschaftlicher Feind der Menschen. Das ist begreiflich und natürlich, aber kein in sich berechtigtes Pathos. Noch mehr ist in Schillers Jugendarbeit *Der Menschenfeind* der ähnliche Haß eine moderne Grille. Denn hier ist der Menschenfeind außerdem ein reflektierender, einsichtsvoller und höchst edler Mann, großmütig gegen seine Bauern, welche er aus der Leibeigenschaft entlassen hat, und voll Liebe für seine ebenso schöne als liebenswürdige Tochter. In der ähnlichen Art quält sich Quinctius Heymeran von Flaming in dem Roman von August Lafontaine[8] mit der Marotte von Menschenrassen usf. herum. Hauptsächlich aber hat sich die neueste Poesie zu einer unendlichen Phantasterei und Lügenhaftigkeit hinaufgeschraubt, welche durch ihre Bizarrerie Effekt machen soll, doch in keiner gesunden Brust widerhallt, da in solchen Raffinements der Reflexion über dasjenige, was das Wahre im Menschen sei, jeder echte Gehalt verflüchtigt ist.

Umgekehrt ist nun aber alles, was auf Lehre, Überzeugung und Einsicht in die Wahrheit derselben beruht, insofern diese Erkenntnis ein Hauptbedürfnis ausmacht, kein echtes Pathos für die Kunstdarstellung. Von dieser Art sind *wissenschaftliche* Erkenntnisse und Wahrheiten. Denn zur Wissenschaft gehört eine eigentümliche Art der Bildung, ein vielfaches Bemühen und mannigfache Kenntnis der bestimmten Wissenschaft und ihres Wertes; das Interesse aber für diese Weise des Studiums ist keine allgemeine bewegende Macht der menschlichen Brust, sondern beschränkt sich immer nur auf eine gewisse Anzahl von Individuen. Von gleicher Schwierigkeit ist die Behandlung rein *religiöser* Lehren, wenn sie nämlich ihrem innersten *Gehalt* nach sollen entfaltet werden.

---

8 August H. J. Lafontaine, *Leben und Taten des Freiherrn Quinctius Heymeran von Flaming*, 4 Bde., 1795/96

Der allgemeine Inhalt der Religion, der Glaube an Gott usf. ist zwar ein Interesse jedes tieferen Gemüts; bei diesem Glauben jedoch kommt es von seiten der Kunst her nicht auf die Explikation der religiösen Dogmen und auf die spezielle Einsicht in ihre Wahrheit an, und die Kunst muß sich deshalb in acht nehmen, auf solche Explikationen einzugehen. Dagegen trauen wir der Menschenbrust jedes Pathos, alle Motive sittlicher Mächte zu, welche für das Handeln von Interesse sind. Die Religion betrifft mehr die Gesinnung, den Himmel des Herzens, den allgemeinen Trost und die Erhebung des Individuums in sich selbst als das eigentliche Handeln als solches. Denn das Göttliche der Religion als *Handeln* ist das Sittliche und die besonderen Mächte des Sittlichen. Diese Mächte aber betreffen, dem reinen Himmel der Religion gegenüber, das Weltliche und eigentlich Menschliche. Bei den Alten war dies Weltliche in seiner Wesentlichkeit der Inhalt der Götter, welche daher auch in bezug auf das Handeln vollständig mit in die Darstellung des Handelns eintreten konnten.

Fragen wir deshalb nach dem Umfang des hierher gehörigen Pathos, so ist die Zahl solcher substantiellen Momente des Willens gering, ihr Umfang klein. Besonders die Oper will und muß sich an einen beschränkten Kreis derselben halten, und wir hören die Klagen und Freuden, das Unglück und Glück der Liebe, Ruhm, Ehre, Heroismus, Freundschaft, Mutterliebe, Liebe der Kinder, der Gatten usf. immer wieder und wieder.

γγ) Solch ein Pathos nun erfordert wesentlich eine *Darstellung* und *Ausmalung*. Und zwar muß es eine in sich selber reiche Seele sein, welche in ihr Pathos den Reichtum ihres Inneren einlegt und nicht nur konzentriert und intensiv bleibt, sondern sich extensiv äußert und sich zur ausgebildeten Gestalt erhebt. Diese innere Konzentration oder Entfaltung macht einen großen Unterschied aus, und die besonderen Volksindividualitäten sind auch in dieser Rücksicht wesentlich verschieden. Völker von gebildeter Reflexion sind beredter im Ausdruck ihrer Leidenschaft. Die Alten z. B. waren es

gewohnt, das Pathos, welches die Individuen beseelt, in seiner Tiefe auseinanderzulegen, ohne dadurch in kalte Reflexionen oder Geschwätz hineinzugeraten. Auch die Franzosen sind in dieser Rücksicht pathetisch, und ihre Beredsamkeit der Leidenschaft ist nicht etwa nur immer ein bloßer Wortkram, wie wir Deutsche oft in der Zusammengezogenheit unseres Gemüts meinen, insofern uns das vielseitige Aussprechen der Empfindung als ein Unrecht erscheint, das derselben angetan werde. Es gab in diesem Sinne in Deutschland eine Zeit der Poesie, in welcher besonders die jungen Gemüter, des französischen rhetorischen Wassers überdrüssig, nach Natürlichkeit Verlangen trugen und nun zu einer Kraft kamen, welche sich hauptsächlich nur in Interjektionen aussprach. Mit dem bloßen Ach und Oh jedoch oder mit dem Fluch des Zorns, mit dem Drauflosstürmen und Dreinschlagen ist die Sache nicht abzutun. Die Kraft bloßer Interjektionen ist eine schlechte Kraft und die Äußerungsweise einer noch rohen Seele. Der individuelle Geist, in welchem das Pathos sich darstellt, muß ein in sich erfüllter Geist sein, der sich auszubreiten und auszusprechen imstande ist.

Auch Goethe und Schiller bilden in dieser Beziehung einen auffallenden Gegensatz. Goethe ist weniger pathetisch als Schiller und hat mehr eine intensive Weise der Darstellung; besonders in der Lyrik bleibt er in sich gehaltener; seine Lieder, wie es dem Liede geziemt, lassen merken, was sie wollen, ohne sich ganz zu explizieren. Schiller dagegen liebt sein Pathos weitläufig, mit großer Klarheit und Schwung des Ausdrucks auseinanderzufalten. In der ähnlichen Weise hat Claudius im *Wandsbecker Boten* (Bd. 1, S. 153) Voltaire und Shakespeare so gegenübergestellt, daß der eine *sei*, was der andere *scheine*: »Meister Arouet *sagt*: ich weine; und Shakespeare *weint*.« Aber ums Sagen und Scheinen gerade – und nicht um das natürliche wirkliche Sein – ist es in der Kunst zu tun. Wenn Shakespeare nur *weinte*, während Voltaire zu weinen *schiene*, so wäre Shakespeare ein schlechter Poet.

Das Pathos also muß, um in sich selber, wie die ideale Kunst es fordert, konkret zu sein, als das Pathos eines reichen und totalen Geistes zur Darstellung kommen. Dies führt uns zu der dritten Seite der Handlung, zur näheren Betrachtung des *Charakters* hinüber.

c. Der Charakter

Wir gingen aus von den *allgemeinen,* substantiellen Mächten des Handelns. Sie bedürfen zu ihrer Betätigung und Verwirklichung der menschlichen *Individualität,* in welcher sie als bewegendes *Pathos* erscheinen. Das Allgemeine nun aber jener Mächte muß sich in den besonderen Individuen zur *Totalität und Einzelheit* in sich zusammenschließen. Diese Totalität ist der Mensch in seiner konkreten Geistigkeit und deren Subjektivität, die menschliche totale Individualität als Charakter. Die Götter werden zum menschlichen Pathos, und das Pathos in konkreter Tätigkeit ist der menschliche Charakter.

Dadurch macht der Charakter den eigentlichen Mittelpunkt der idealen Kunstdarstellung aus, insofern er die bisher betrachteten Seiten als Momente seiner eigenen Totalität in sich vereinigt. Denn die Idee als *Ideal,* d. i. für die sinnliche Vorstellung und Anschauung gestaltet und in ihrer Betätigung handelnd und sich vollbringend, ist in ihrer Bestimmtheit sich auf sich beziehende *subjektive Einzelheit.* Die wahrhaft *freie* Einzelheit aber, wie das Ideal dieselbe erheischt, hat sich nicht nur als Allgemeinheit, sondern ebensosehr als konkrete Besonderheit und als die einheitsvolle Vermittlung und Durchdringung dieser Seiten zu erweisen, welche *für sich* selbst als Einheit sind. Dies macht die Totalität des Charakters aus, dessen Ideal in der reichen Kräftigkeit der sich in sich zusammenfassenden Subjektivität besteht.

Wir haben in dieser Beziehung den Charakter nach drei Seiten hin zu betrachten:

Erstens als totale Individualität, als Reichtum des Charakters in sich.

Zweitens muß diese Totalität sogleich als Besonderheit und der Charakter deshalb als *bestimmter* erscheinen.
Drittens schließt sich der Charakter, als in sich *einer*, mit dieser Bestimmtheit, als mit sich selbst, in seinem subjektiven Fürsichsein zusammen und hat sich dadurch als in sich *fester* Charakter durchzuführen.
Diese abstrakten Gedankenbestimmungen wollen wir jetzt erläutern und der Vorstellung näherbringen.
α) Das Pathos, indem es sich innerhalb einer vollen Individualität entfaltet, erscheint dadurch in seiner Bestimmtheit nicht mehr als das ganze und alleinige Interesse der Darstellung, sondern wird selbst nur *eine*, wenn auch eine Hauptseite des handelnden Charakters. Denn der Mensch trägt nicht etwa nur *einen* Gott als sein Pathos in sich, sondern das Gemüt des Menschen ist groß und weit. Zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter, und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olymp ist versammelt in seiner Brust. In diesem Sinne sagte ein Alter: »Aus deinen Leidenschaften hast du dir die Götter gemacht, o Mensch!« Und in der Tat, je gebildeter die Griechen wurden, desto mehr Götter hatten sie, und ihre früheren Götter waren stumpfere, nicht zur Individualität und Bestimmtheit herausgestaltete Götter.
In diesem Reichtum muß sich deshalb der Charakter auch zeigen. Das gerade macht das Interesse aus, welches wir an einem Charakter nehmen, daß eine solche Totalität sich an ihm hervortut und er in dieser Fülle dennoch er selbst, ein in sich abgeschlossenes Subjekt bleibt. Ist der Charakter nicht in dieser Abrundung und Subjektivität geschildert und abstrakt nur *einer* Leidenschaft preisgegeben, so erscheint er außer sich oder verrückt, schwach und kraftlos. Denn die Schwäche und Machtlosigkeit der Individuen besteht eben darin, daß der Gehalt jener ewigen Mächte an ihnen nicht als ihr eigenstes Selbst, als Prädikate, welche ihnen als dem Subjekt der Prädikate inhärieren, zur Erscheinung kommen.

Im Homer z. B. ist jeder Held ein ganzer lebendigvoller Umfang von Eigenschaften und Charakterzügen. Achill ist der jugendlichste Held, aber seiner jugendlichen Kraft fehlen die übrigen echt menschlichen Qualitäten nicht, und Homer enthüllt uns diese Mannigfaltigkeit in den verschiedensten Situationen. Achill liebt seine Mutter, die Thetis, er weint um die Briseïs, da sie ihm entrissen ist, und seine gekränkte Ehre treibt ihn zu dem Streite mit Agamemnon, der den Ausgangspunkt aller ferneren Begebenheiten in der *Ilias* ausmacht. Dabei ist er der treuste Freund des Patroklos und Antilochos, zugleich der blühendste, feurigste Jüngling, schnellfüßig, tapfer, aber voll Ehrfurcht vor dem Alter; der treue Phönix, der vertraute Diener, liegt zu seinen Füßen, und bei der Leichenfeier des Patroklos erweist er dem greisen Nestor die höchste Achtung und Ehre. Ebenso zeigt sich aber Achill auch als reizbar, aufbrausend, rachsüchtig und voll härtester Grausamkeit gegen den Feind, als er den erschlagenen Hektor an seinen Wagen bindet und so den Leichnam, dreimal um Trojas Mauern jagend, nachschleppt; und dennoch erweicht er sich, als der alte Priamos zu ihm ins Zelt kommt; er gedenkt daheim des eigenen alten Vaters und reicht dem weinenden König die Hand, welche den Sohn ihm getötet hat. Bei Achill kann man sagen: Das ist ein Mensch! – Die Vielseitigkeit der edlen menschlichen Natur entwickelt ihren ganzen Reichtum an diesem einen Individuum. Und so ist es auch mit den übrigen Homerischen Charakteren: Odysseus, Diomedes, Ajax, Agamemnon, Hektor, Andromache; jeder ist ein Ganzes, eine Welt für sich, jeder ein voller, lebendiger Mensch und nicht etwa nur die allegorische Abstraktion irgendeines vereinzelten Charakterzuges. Welch kahle, fahle, wenn auch kräftige Individualitäten sind dagegen der hörnene Siegfried, der Hagen von Tronje und selbst Volker, der Spielmann.

Eine solche Vielseitigkeit allein gibt dem Charakter das lebendige Interesse. Zugleich muß diese Fülle als zu *einem* Subjekt zusammengeschlossen erscheinen und nicht als Zer-

streuung, Faselei und bloße mannigfaltige Erregbarkeit – wie die Kinder z. B. alles in die Hand nehmen und sich ein augenblickliches Tun damit machen, aber charakterlos sind –; der Charakter im Gegenteil muß in das Verschiedenste des menschlichen Gemüts eingehen, darin sein, sein Selbst davon ausfüllen lassen und doch zugleich darin nicht steckenbleiben, vielmehr in dieser Totalität der Interessen, Zwecke, Eigenschaften, Charakterzüge die in sich zusammengenommene und gehaltene Subjektivität bewahren.

Für die Darstellung solcher totalen Charaktere eignet sich vor allem die epische Poesie, weniger die dramatische und lyrische.

β) Bei dieser Totalität als *solcher* nun aber kann die Kunst noch nicht stehenbleiben. Denn wir haben es mit dem Ideal in seiner Bestimmtheit zu tun, wodurch sich die nähere Forderung der *Besonderheit und Individualität* des Charakters herzudrängt. Die *Handlung* besonders in ihrem Konflikt und ihrer Reaktion macht den Anspruch auf Beschränkung und Bestimmtheit der Gestalt. Deshalb sind auch die dramatischen Helden größtenteils einfacher in sich als die epischen. Die festere Bestimmtheit nun kommt durch das besondere Pathos hervor, das sich zum wesentlichen, hervorstechenden Charakterzuge macht und zu bestimmten Zwecken, Entschlüssen und Handlungen führt. Wird jedoch die Beschränkung wieder so weit getrieben, daß ein Individuum nur zur bloßen, in sich abstrakten Form eines bestimmten Pathos, wie Liebe, Ehre usf., ausgeleert ist, so geht darüber alle Lebendigkeit und Subjektivität verloren und die Darstellung wird – wie bei den Franzosen – häufig nach dieser Seite hin kahl und arm. Es muß deshalb in der Besonderheit des Charakters wohl *eine* Hauptseite als die herrschende erscheinen, innerhalb der Bestimmtheit aber die volle Lebendigkeit und Fülle bewahrt bleiben, so daß dem Individuum der Raum gelassen ist, sich nach vielen Seiten hinzuwenden, in mannigfache Situationen einzugehen und den Reichtum eines in sich gebildeten Inneren in vielfacher Äußerung zu entfalten.

Von dieser Lebendigkeit, des in sich einfachen Pathos ungeachtet, sind die Sophokleischen tragischen Gestalten. Man kann sie in ihrer plastischen Abgeschlossenheit den Bildern der Skulptur vergleichen. Denn auch die Skulptur vermag der Bestimmtheit zum Trotz dennoch eine Vielseitigkeit des Charakters auszudrücken. Sie stellt zwar im Gegensatz der hinaustobenden Leidenschaft, welche sich mit ganzer Kraft nur auf *einen* Punkt wirft, in ihrer Stille und Stummheit die kräftige Neutralität dar, die alle Mächte ruhig in sich verschließt; aber diese ungetrübte Einheit bleibt dennoch nicht bei abstrakter Bestimmtheit stehen, sondern läßt in ihrer Schönheit zugleich die Geburtsstätte von allem als die unmittelbare Möglichkeit ahnen, in die verschiedenartigsten Verhältnisse herüberzutreten. Wir sehen in den echten Gestalten der Skulptur eine ruhige Tiefe, die das Vermögen in sich faßt, aus sich heraus alle Mächte zu verwirklichen. Mehr noch als von der Skulptur muß von der Malerei, Musik und Poesie die innere Mannigfaltigkeit des Charakters gefordert werden und ist von den echten Künstlern auch jederzeit geleistet worden. Romeo z. B. in Shakespeares *Romeo und Julia* hat zu seinem Hauptpathos die Liebe; dennoch sehen wir ihn in den verschiedenartigsten Verhältnissen zu seinen Eltern, zu Freunden, seinem Pagen, in Ehrenstreitigkeiten und Zweikampf mit Tybalt, in Ehrfurcht und Vertrauen zum Mönch und selbst am Rande des Grabes im Zwiegespräch mit dem Apotheker, von dem er sich das tödliche Gift kauft, und immer würdig und edel und von tiefer Empfindung. Ebenso umfaßt Julia eine Totalität der Verhältnisse zum Vater, zu der Mutter, der Amme, dem Grafen Paris, dem Pater. Und dennoch ist sie gleich tief in sich als in jede dieser Situationen hineingegraben, und ihr ganzer Charakter wird nur von *einer* Empfindung, von der Leidenschaft einer Liebe durchdrungen und getragen, die so tief und weit ist als die unbegrenzte See, so daß Julia mit Recht sagen darf: »Je mehr ich gebe, je mehr auch hab ich: beides ist unendlich.« Wenn es daher auch nur *ein* Pathos ist, das sich dar-

stellt, so muß es dennoch als Reichtum seiner in sich selbst sich entwickeln. Dies ist selber im Lyrischen der Fall, wo doch das Pathos nicht zur Handlung in konkreten Verhältnissen werden kann. Auch hier nämlich muß es sich als innerer Zustand eines vollen gebildeten Gemüts dartun, das sich nach allen Seiten der Umstände und Situationen herauszukehren vermag. Lebendige Beredsamkeit, eine Phantasie, welche an alles anknüpft, Vergangenes zur Gegenwart bringt, die ganze äußere Umgebung zum symbolischen Ausdruck des Innern zu benutzen weiß, tiefe objektive Gedanken nicht scheut und in Exposition derselben einen weitreichenden, umfassenden, klaren, würdigen, edlen Geist bekundet – dieser Reichtum des Charakters, der seine innere Welt ausspricht, ist auch in der Lyrik an seiner rechten Stelle. Von seiten des Verstandes her betrachtet, kann freilich solche Vielseitigkeit innerhalb einer herrschenden Bestimmtheit als inkonsequent erscheinen. Achill z. B. in seinem edlen Heldencharakter, dessen jugendliche Kraft der Schönheit den Grundzug ausmacht, hat in betreff auf den Vater und Freund ein weiches Herz; wie ist es nun möglich, ließe sich fragen, daß er Hektor in grausamer Rachsucht um die Mauern schleift? In ähnlicher Inkonsequenz sind Shakespeares Rüpel fast durchweg geistreich und voll genialen Humors. Da kann man sagen: wie kommen so geistreiche Individuen dazu, sich mit solcher Tölpelhaftigkeit zu benehmen? Der Verstand nämlich will sich abstrakt nur *eine* Seite des Charakters herausheben und zur alleinigen Regel des ganzen Menschen stempeln. Was gegen solche Herrschaft einer Einseitigkeit streitet, kommt dem Verstande als bloße Inkonsequenz vor. Für die Vernünftigkeit des in sich Totalen und dadurch Lebendigen aber ist diese Inkonsequenz gerade das Konsequente und Rechte. Denn der Mensch ist dies: den Widerspruch des Vielen nicht nur in sich zu tragen, sondern zu ertragen und darin sich selbst gleich und getreu zu bleiben.

γ) Deshalb aber muß der Charakter seine Besonderheit mit seiner Subjektivität zusammenschließen, er muß eine be-

stimmte Gestalt sein und in dieser Bestimmtheit die Kraft und Festigkeit *eines* sich selbst getreu bleibenden Pathos haben. Ist der Mensch nicht in dieser Weise *eins* in sich, so fallen die verschiedenen Seiten der Mannigfaltigkeit sinnlos und gedankenlos auseinander. Mit sich in Einheit zu sein, macht in der Kunst gerade das Unendliche und Göttliche der Individualität aus. Nach dieser Seite hin gibt die Festigkeit und Entschiedenheit eine wichtige Bestimmung für die ideale Darstellung des Charakters ab. Sie kommt, wie schon oben berührt ist, dadurch hervor, daß sich die Allgemeinheit der Mächte mit der Besonderheit des Individuums durchdringt und in dieser Einigung zur in sich einheitsvollen, sich auf sich beziehenden Subjektivität und Einzelheit wird.

Bei dieser Forderung jedoch müssen wir uns gegen viele Erscheinungen besonders der neueren Kunst wenden.

In Corneilles *Cid* z. B. ist die Kollision der Liebe und Ehre eine glänzende Partie. Solch in sich selbst unterschiedenes Pathos kann allerdings zu Konflikten führen; wenn es aber als innerer Widerstreit in ein und denselben Charakter hineinverlegt wird, so gibt dies zwar Gelegenheit zu brillanter Rhetorik und effektvollen Monologen, doch die Entzweiung ein und desselben Gemüts, das aus der Abstraktion der Ehre in die der Liebe und umgekehrt hinüber- und herübergeworfen wird, ist der gediegenen Entschlossenheit und Einheit des Charakters in sich zuwider.

Ebenso widerspricht es der individuellen Entschiedenheit, wenn sich eine Hauptperson, in welcher die Macht eines Pathos webt und wirkt, von einer untergeordneten Figur bestimmen und überreden läßt und nun auch die Schuld von sich ab auf andere schieben kann, wie sich die Phädra z. B. bei Racine von der Oenone bereden läßt. Ein echter Charakter handelt aus sich selbst und läßt nicht einen Fremden in sich hinein vorstellen und Entschlüsse fassen. Hat er aber aus sich gehandelt, so will er auch die Schuld seiner Tat auf sich haben und dafür einstehen.

Eine andere Weise der Haltungslosigkeit des Charakters hat

sich besonders in neueren deutschen Produktionen zu der inneren Schwäche der Empfindsamkeit ausgebildet, welche lange genug in Deutschland regiert hat. Als nächstes berühmtes Beispiel ist der *Werther* anzuführen, ein durchweg krankhafter Charakter, ohne Kraft, sich über den Eigensinn seiner Liebe erheben zu können. Was ihn interessant macht, ist die Leidenschaft und Schönheit der Empfindung, die Verschwisterung mit der Natur bei der Ausbildung und Weiche des Gemüts. Diese Schwäche hat später bei immer steigender Vertiefung in die gehaltlose Subjektivität der eigenen Persönlichkeit noch mannigfach andere Formen angenommen. Die Schönseelischkeit z. B. Jacobis[9] in seinem *Woldemar* läßt sich hierher rechnen. In diesem Roman zeigt sich die vorgelogene Herrlichkeit des Gemüts, die selbsttäuschende Vorspieglung der eigenen Tugend und Vortrefflichkeit im vollsten Maße. Es ist eine Hoheit und Göttlichkeit der Seele, welche zur Wirklichkeit nach allen Seiten hin in ein schiefes Verhältnis tritt und, die Schwäche, den echten Gehalt der vorhandenen Welt nicht ertragen und verarbeiten zu können, vor sich selbst durch die Vornehmheit versteckt, in welcher sie alles als ihrer nicht würdig von sich ablehnt. Denn auch für die wahrhaft sittlichen Interessen und gediegenen Zwecke des Lebens ist solch eine schöne Seele nicht offen, sondern spinnt sich in sich selber ein und lebt und webt nur in ihren subjektivsten religiösen und moralischen Ausheckungen. Zu diesem inneren Enthusiasmus für die eigene überschwengliche Trefflichkeit, mit welcher sie vor sich selber ein großes Gepränge macht, gesellt sich dann sogleich eine unendliche Empfindlichkeit in betreff auf alle übrigen, welche diese einsame Schönheit in jedem Momente erraten, verstehen, verehren sollen. Können das nun die anderen nicht, so wird gleich das ganze Gemüt im tiefsten bewegt und unendlich verletzt. Da ist mit einem Male die

---

9 Friedrich Heinrich Jacobi, *Woldemar. Eine Seltenheit aus der Naturgeschichte*, 1779

ganze Menschheit, alle Freundschaft, alle Liebe hin. Die Pedanterie und Ungezogenheit, kleine Umstände und Ungeschicklichkeiten, über welche ein großer starker Charakter unverletzt fortsieht, nicht ertragen zu können, übersteigt jede Vorstellung, und gerade das sachlich Geringfügigste bringt solches Gemüt in die höchste Verzweiflung. Da nimmt denn die Trübseligkeit, der Kummer, Gram, die üble Laune, Kränkung, Schwermut und Elendigkeit kein Ende, und daheraus entspringt eine Quälerei der Reflexionen mit sich und anderen, eine Krampfhaftigkeit und selbst eine Härte und Grausamkeit der Seele, in welcher sich vollends die ganze Miserabilität und Schwäche dieser schönseelischen Innerlichkeit kundgibt. – Zu solcher Absonderlichkeit des Gemüts kann man kein Gemüt haben. Denn zu einem echten Charakter gehört, daß er etwas Wirkliches zu wollen und anzufassen Mut und Kraft in sich trage. Das Interesse für dergleichen Subjektivitäten, die immer nur in sich selber bleiben, ist ein leeres Interesse, wie sehr jene auch die Meinung hegen, die höheren, reineren Naturen zu sein, welche das Göttliche, das so recht in den innersten Falten stecke, in sich hervorbrächten und recht im Negligé sehen ließen.

In einer anderen Art ist dieser Mangel an innerer substantieller Gediegenheit des Charakters auch dahin ausgebildet, daß jene sonderbaren höheren Herrlichkeiten des Gemüts auf eine verkehrte Weise sind hypostasiert und als selbständige Mächte aufgefaßt worden. Hierher gehört das Magische, Magnetische, Dämonische, die vornehme Gespenstigkeit des Hellsehens, die Krankheit des Schlafwanderns usf. Das lebendig seinsollende Individuum wird in Rücksicht auf diese dunklen Mächte in Verhältnis zu etwas gesetzt, das einerseits in ihm selber, andererseits seinem Innern ein fremdartiges Jenseits ist, von welchem es bestimmt und regiert wird. In diesen unbekannten Gewalten soll eine unentzifferbare Wahrheit des Schauerlichen liegen, das sich nicht greifen und fassen lasse. Aus dem Bereiche der Kunst aber sind die dunklen Mächte gerade zu verbannen, denn in ihr

ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig, und mit jenen Übersichtigkeiten ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt, wovon Hoffmann und Heinrich von Kleist in seinem *Prinzen von Homburg* Beispiele liefern. Der wahrhaft ideale Charakter hat nichts Jenseitiges und Gespensterhaftes, sondern wirkliche Interessen, in welchen er bei sich selbst ist, zu seinem Gehalte und Pathos. Besonders das Hellsehen ist in der neueren Poesie trivial und gemein geworden. In Schillers *Tell* dagegen, wenn der alte Attinghausen im Augenblick des Todes das Schicksal seines Vaterlandes verkündigt, ist solche Prophezeiung am schicklichen Orte gebraucht. Die Gesundheit des Charakters aber mit der Krankheit des Geistes vertauschen zu müssen, um Kollisionen hervorzubringen und Interesse zu erregen, ist immer unglücklich; deshalb ist auch die Verrücktheit nur mit großer Vorsicht anzuwenden.

An solche Schiefheiten, welche der Einheit und Festigkeit des Charakters entgegenstehen, können wir auch noch das Prinzip der neueren Ironie sich anschließen lassen. Diese falsche Theorie hat die Dichter verführt, in die Charaktere eine Verschiedenheit hineinzusetzen, welche in keine Einheit zusammengeht, so daß sich jeder Charakter als Charakter zerstört. Tritt ein Individuum zunächst auch in einer Bestimmtheit auf, so soll dieselbe gerade in ihr Gegenteil überschlagen und der Charakter dadurch nichts als die Nichtigkeit des Bestimmten und seiner selbst darstellen. Dies ist von der Ironie als die eigentliche Höhe der Kunst angenommen worden, indem der Zuschauer nicht müsse durch ein in sich affirmatives Interesse ergriffen werden, sondern darüberzustehen habe, wie die Ironie selbst über alles hinaus ist. – In diesem Sinne hat man denn auch Shakespearesche Charaktere erklären wollen. Lady Macbeth z. B. soll eine liebevolle Gattin von sanftem Gemüt sein, obgleich sie dem Gedanken des Mordes nicht nur Raum gibt, sondern ihn auch durch-

führt. Aber Shakespeare gerade zeichnet sich durch das Entschiedene und Pralle seiner Charaktere selbst in der bloß formellen Größe und Festigkeit des Bösen aus. Hamlet ist zwar in sich unentschieden, doch nicht zweifelhaft, *was*, sondern nur *wie* er es vollbringen soll. Jetzt jedoch machen sie auch Shakespeares Charaktere gespenstig und meinen, daß die Nichtigkeit und Halbheit im Schwanken und Übergehen, daß diese Quatschlichkeit eben für sich interessieren müsse. Das Ideale aber besteht darin, daß die Idee *wirklich* ist, und zu dieser Wirklichkeit gehört der Mensch als Subjekt und dadurch als in sich festes Eins.

Dies mag in betreff auf die charaktervolle Individualität in der Kunst an dieser Stelle genug sein. Die Hauptsache ist ein in sich bestimmtes wesentliches Pathos in einer reichen, vollen Brust, deren innere individuelle Welt das Pathos in der Weise durchdringt, daß diese Durchdringung und nicht nur das Pathos als solches zur Darstellung kommt. Ebensosehr aber muß sich das Pathos nicht in der Brust des Menschen in sich selber zerstören, um sich dadurch als ein selbst Unwesentliches und Nichtiges aufzuzeigen.

III. Die äusserliche Bestimmtheit des Ideals

In Beziehung auf die Bestimmtheit des Ideals betrachteten wir *zuerst* im allgemeinen, weshalb und in welcher Weise dasselbe überhaupt in die Form der Besonderung hineinzutreten habe. *Zweitens* fanden wir, das Ideal müsse in sich bewegt sein und gehe deshalb zur Differenz in sich selbst fort, deren Totalität sich als Handlung darstellte. Durch die Handlung jedoch geht das Ideal in die äußerliche Welt hinaus, und es fragt sich deshalb *drittens*, wie diese letzte Seite der konkreten Wirklichkeit auf kunstgemäße Weise zu gestalten sei. Denn das Ideal ist die mit ihrer *Realität* identifizierte Idee. Bisher verfolgten wir diese Wirklichkeit nur bis zur menschlichen Individualität und deren Charakter. Der Mensch aber hat auch ein konkretes *äußeres* Dasein, aus

welchem heraus er sich zwar in sich als Subjekt zusammenschließt, doch in dieser subjektiven Einheit mit sich ebensosehr auf die Äußerlichkeit bezogen bleibt. Zum wirklichen Dasein des Menschen gehört eine umgebende Welt, wie zur Bildsäule des Gottes ein Tempel. Dies ist der Grund, weshalb wir jetzt auch der vielfachen Fäden erwähnen müssen, welche das Ideal an die Äußerlichkeit knüpfen und durch sie sich hindurchziehen.

Hierdurch treten wir in eine fast unüberschauliche Breite der Verhältnisse und Verwicklung in Äußerliches und Relatives herein. Denn erstens drängt sich sogleich die äußere Natur herzu, Lokalität, Zeit, Klima, und schon in dieser Beziehung stellt sich bei jedem Tritt und Schritt ein neues und immer bestimmtes Gemälde dar. Der Mensch ferner benutzt die äußere Natur zu seinen Bedürfnissen und Zwecken, und die Art und Weise dieses Gebrauchs, die Geschicklichkeit in Erfindung und Ausstattung der Geräte und Wohnung, der Waffen, Sessel, Wagen, die Art der Bereitung der Speisen und des Essens, das ganze weite Bereich der Lebensbequemlichkeit und des Luxus usf. kommt in Betracht. Außerdem lebt der Mensch noch in einer konkreten Wirklichkeit geistiger Verhältnisse, die sich gleichfalls alle ein äußeres Dasein geben, so daß auch die unterschiedenen Weisen des Befehlens und Gehorchens, der Familie, Verwandtschaft, des Besitzes, Landlebens, Stadtlebens, religiösen Kultus, der Kriegführung, der bürgerlichen und politischen Zustände, der Geselligkeit, überhaupt die volle Mannigfaltigkeit der Sitten und Gebräuche in allen Situationen und Handlungen zur umgebenden wirklichen Welt des menschlichen Daseins gehören.

Nach allen diesen Beziehungen greift das Ideale unmittelbar in die gewöhnliche äußerliche Realität, in das Alltägliche der Wirklichkeit und damit in die gemeine Prosa des Lebens ein. Deshalb kann es, wenn man die nebulose Vorstellung vom Idealischen neuerer Zeit festhält, den Anschein haben, als wenn die Kunst allen Zusammenhang mit dieser Welt des

Relativen abschneiden müsse, indem die Seite der Äußerlichkeit das ganz Gleichgültige, ja dem Geist und seiner Innerlichkeit gegenüber das Niedrige und Unwürdige sei. In diesem Sinne ist die Kunst als geistige Macht angesehen, welche uns über die ganze Sphäre der Bedürfnisse, Not und Abhängigkeit erheben und von dem Verstand und Witze, den der Mensch in diesem Felde zu verschwenden gewohnt ist, befreien solle. Denn ohnehin sei hier überhaupt das meiste rein konventionell und durch die Gebundenheit an Zeit, Ort und Gewohnheit ein Feld bloßer Zufälligkeiten, welche die Kunst in sich aufzunehmen verschmähen müsse. Dieser Schein der Idealität jedoch ist teils nur eine vornehme Abstraktion moderner Subjektivität, welcher es an Mut gebricht, sich mit der Äußerlichkeit einzulassen, teils ist es eine Art der Gewalt, die das Subjekt sich antut, um sich über diesen Kreis durch sich selber hinauszusetzen, wenn es nicht durch Geburt, Stand und Situation schon an und für sich darüber hinweggehoben ist. Als Mittel für dieses Hinaussetzen bleibt dann auch nichts übrig als die Zurückgezogenheit in die innere Welt der Gefühle, aus welcher das Individuum nicht heraustritt und nun in dieser Unwirklichkeit sich für das Hochwissende hält, das nur sehnsüchtig in den Himmel blickt und deshalb alles Erdenwesen glaubt geringschätzen zu dürfen. Das echte Ideal aber bleibt nicht beim Unbestimmten und bloß Innerlichen stehen, sondern muß in seiner Totalität auch bis zur bestimmten Anschaulichkeit des Äußeren nach allen Seiten hin herausgehen. Denn der Mensch, dieser volle Mittelpunkt des Ideals, *lebt*, er ist wesentlich jetzt und hier, Gegenwart, individuelle Unendlichkeit, und zum Leben gehört der Gegensatz einer umgebenden äußeren Natur überhaupt und damit ein Zusammenhang mit ihr und eine Tätigkeit in ihr. Indem nun diese Tätigkeit nicht nur als solche, sondern in ihrer bestimmten Erscheinung durch die Kunst soll aufgefaßt werden, hat sie an und in solchem Material ins Dasein zu treten.

Wie nun aber der Mensch in sich selbst eine subjektive Tota-

lität ist und dadurch sich gegen das ihm Äußerliche abschließt, so ist auch die äußere Welt ein in sich konsequent zusammenhängendes und abgerundetes Ganzes. In dieser Ausschließung stehen beide Welten jedoch in wesentlicher Beziehung und machen in ihrem Zusammenhange erst die konkrete Wirklichkeit aus, deren Darstellung den Inhalt des Ideals abgibt. Damit entsteht die oben erwähnte Frage, in welcher Form und Gestalt das Äußerliche innerhalb solcher Totalität durch die Kunst könne auf ideale Weise dargestellt werden.

Wir haben auch in dieser Beziehung wieder drei Seiten am Kunstwerk zu unterscheiden.

Erstlich nämlich ist es die ganz abstrakte Äußerlichkeit als solche, die Räumlichkeit, Gestalt, Zeit, Farbe, welche für sich einer kunstgemäßen Form bedarf.

Zweitens tritt das Äußere in seiner konkreten Wirklichkeit, wie wir sie soeben geschildert haben, hervor und fordert im Kunstwerk ein Zusammenstimmen mit der Subjektivität des in solche Umgebung hineingestellten menschlichen Inneren.

Drittens ist das Kunstwerk für den Genuß der Anschauung, für ein Publikum, das in dem Kunstobjekt sich selbst seinem wahrhaften Glauben, Empfinden, Vorstellen nach wiederzufinden und mit den dargestellten Gegenständen in Einklang kommen zu können den Anspruch hat.

1. Die abstrakte Äußerlichkeit als solche

Das Ideal, insofern es aus seiner bloßen Wesentlichkeit in die äußere Existenz hineingezogen wird, erhält sogleich eine gedoppelte Weise der Wirklichkeit. Auf der einen Seite nämlich gibt das Kunstwerk dem Gehalt des Ideals überhaupt die konkrete Gestalt der Wirklichkeit, indem es denselben als einen bestimmten Zustand, besondere Situation, als Charakter, Begebenheit, Handlung, und zwar in Form des zugleich äußeren Daseins darstellt; andererseits versetzt die Kunst diese an sich schon totale Erscheinung in ein bestimm-

tes *sinnliches* Material und schafft dadurch eine neue, auch dem Auge und Ohr sichtbare und vernehmbare Welt der Kunst. Nach beiden Seiten hin kehrt sie sich bis gegen die letzten Enden der Äußerlichkeit hinaus, in welche die in sich totale Einheit des Ideals nicht mehr ihrer konkreten Geistigkeit nach hineinzuscheinen befähigt ist. Das Kunstwerk hat in dieser Beziehung auch eine gedoppelte Außenseite, welche eine Äußerlichkeit als solche bleibt und somit in Rücksicht auf ihre Gestaltung auch nur eine äußerliche Einheit aufnehmen kann. Es kehrt hier dasselbe Verhältnis wieder, welches wir schon beim Naturschönen zu betrachten Gelegenheit hatten, und so sind es auch die gleichen Bestimmungen, die sich noch einmal, und zwar an dieser Stelle von seiten der Kunst her, geltend machen. Die Gestaltungsweise des Äußerlichen nämlich ist einerseits die der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Gesetzmäßigkeit, andererseits die Einheit als Einfachheit und Reinheit des sinnlichen Materials, welches die Kunst als äußeres Element für das Dasein ihrer Gebilde ergreift.

a) Was nun zunächst die *Regelmäßigkeit* und *Symmetrie* angeht, so kann dieselbe als bloße unlebendige Einheit des Verstandes die Natur des Kunstwerks auch nach dessen äußerlicher Seite keineswegs erschöpfen, sondern hat nur ihre Stelle bei dem in sich selbst Unlebendigen, der Zeit, Figuration des Raums usf. In diesem Elemente tritt sie dann als das Zeichen der Beherrschung und Besonnenheit auch im Äußerlichsten hervor. Wir sehen sie deshalb zwiefach in Kunstwerken sich geltend machen. In ihrer Abstraktion festgehalten, zerstört sie die Lebendigkeit; das ideale Kunstwerk muß sich daher selbst im Äußerlichen über das bloß Symmetrische erheben. In dieser Beziehung jedoch, wie in den Melodien der Musik z. B., wird das Regelmäßige nicht etwa ganz aufgehoben. Es wird nur zur bloßen Grundlage heruntergesetzt. Umgekehrt aber ist dies Mäßigen und Regeln des Ungeregelten und Maßlosen auch wieder die einzige Grundbestimmung, welche gewisse Künste, dem Material

ihrer Darstellung nach, annehmen können. Dann ist die Regelmäßigkeit das allein in der Kunst Ideale.

Ihre hauptsächliche Anwendung findet sie von dieser Seite her in der Architektur, weil das architektonische Kunstwerk den Zweck hat, die äußere, in sich selbst unorganische Umgebung des Geistes künstlerisch zu gestalten. Bei ihr ist deshalb das Geradlinige, Rechtwinklige, Kreisförmige, die Gleichheit der Säulen, Fenster, Bogen, Pfeiler, Wölbungen herrschend. Das Kunstwerk der Architektur nämlich ist nicht schlechthin für sich selbst Zweck, sondern eine Äußerlichkeit für ein anderes, dem es zum Schmuck, zum Lokal usw. dient. Ein Gebäude erwartet die Skulpturgestalt des Gottes oder die Versammlung der Menschen, welche darin ihre Wohnung aufschlagen. Solch ein Kunstwerk darf daher nicht für sich selbst wesentlich die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In dieser Beziehung ist das Regelmäßige und Symmetrische als durchgreifendes Gesetz für die äußere Gestalt vorzugsweise zweckmäßig, indem der Verstand eine durchweg regelmäßige Gestalt leicht übersieht und sich nicht lange mit ihr zu beschäftigen genötigt ist. Von der symbolischen Beziehung, welche die architektonischen Formen außerdem im Verhältnis zu dem geistigen Inhalt annehmen, dessen Umschließung oder äußeres Lokal sie sind, ist natürlich hier nicht die Rede. Das Ähnliche gilt auch für die bestimmte Art der Gartenkunst, welche als eine modifizierte Anwendung architektonischer Formen auf die wirkliche Natur gelten kann. In Gärten wie in Gebäuden ist der Mensch die Hauptsache. Nun gibt es zwar noch eine andere Gartenkunst, die sich die Mannigfaltigkeit und deren Regellosigkeit zum Gesetze macht; die Regelmäßigkeit aber ist vorzuziehen. Denn die vielfach verschlungenen Irrgänge und Boskette mit ihrer steten Abwechslung in schlängelnden Windungen, die Brücken über schlechte stehende Wasser, die Überraschung mit gotischen Kapellen, Tempeln, chinesischen Häusern, Einsiedeleien, Aschenkrügen, Holzhaufen, Hügeln, Bildsäulen sieht man sich mit allen ihren Ansprüchen auf Selbständigkeit

bald satt, und erblickt man sie zum zweiten Male, so empfindet man sogleich Überdruß. Anders ist es mit wirklichen Gegenden und deren Schönheit, die nicht zum Gebrauch und Vergnügen sind und für sich selbst als Objekt der Betrachtung und des Genusses auftreten dürfen. Die Regelmäßigkeit dagegen soll in Gärten nicht überraschen, sondern läßt den Menschen, wie es zu fordern ist, als Hauptperson in der äußeren Umgebung der Natur erscheinen.

Auch in der Malerei findet die Regelmäßigkeit und Symmetrie in Anordnung des Ganzen, in Gruppierung der Figuren, in Stellung, Bewegung, Faltenwurf usf. ihren Platz. Indem jedoch in der Malerei die geistige Lebendigkeit in weit vertiefterer Weise als in der Architektur die äußere Erscheinung durchdringen kann, bleibt für die abstrakte Einheit des Symmetrischen nur ein geringer Spielraum übrig, und wir finden die steife Gleichheit und deren Regel hauptsächlich nur in den Anfängen der Kunst, während später die freieren Linien, welche der Form des Organischen sich nähern, den Grundtypus abgeben.

Dagegen werden in der Musik und Poesie Regelmäßigkeit und Symmetrie noch einmal wichtige Bestimmungen. Diese Künste haben in der Zeitdauer der Töne eine Seite der bloßen Äußerlichkeit als solcher, welche keiner anderen konkreteren Gestaltungsweise fähig ist. Was in dem Raume nebeneinanderliegt, läßt sich bequem überschauen; in der Zeit aber ist ein Moment schon verschwunden, wenn der andere da ist, und in diesem Schwinden und Wiederkehren gehen die Zeitmomente ins Maßlose fort. Diese Unbestimmtheit hat die Regelmäßigkeit des Takts zu gestalten, der eine Bestimmtheit und gleichmäßige Wiederholung hervorbringt und damit das maßlose Fortschreiten beherrscht. Es liegt im Takt der Musik eine magische Gewalt, der wir uns so wenig entziehen können, daß wir häufig, ohne es selber zu wissen, beim Anhören der Musik den Takt dazu schlagen. Diese Wiederkehr nämlich gleicher Zeitabschnitte nach einer bestimmten Regel ist nichts den Tönen und ihrer Dauer objek-

tiv Angehöriges. Dem Ton als solchem und der Zeit ist es gleichgültig, in dieser regelmäßigen Weise geteilt und wiederholt zu werden. Der Takt erscheint daher als etwas rein vom Subjekt Gemachtes, so daß wir nun auch beim Anhören die unmittelbare Gewißheit erhalten, in dieser Regulierung der Zeit nur etwas Subjektives zu haben, und zwar die Grundlage der reinen Gleichheit mit sich, die das Subjekt als Gleichheit und Einheit mit sich und deren Wiederkehr [es] in aller Verschiedenheit und buntesten Mannigfaltigkeit an sich selber hat. Dadurch klingt der Takt bis in die tiefste Seele hinein und ergreift uns an dieser eigenen, zunächst abstrakt mit sich identischen Subjektivität. Von dieser Seite her ist es nicht der geistige Inhalt, nicht die konkrete Seele der Empfindung, welche in den Tönen zu uns spricht; ebensowenig ist es der Ton als Ton, der uns im Innersten bewegt; sondern es ist diese abstrakte, durch das Subjekt in die Zeit hineingesetzte Einheit, welche an die gleiche Einheit des Subjekts anklingt. Dasselbe gilt für das Versmaß und den Reim der Poesie. Auch hier macht die Regelmäßigkeit und Symmetrie die ordnende Regel aus und ist dieser Außenseite durchaus notwendig. Das sinnliche Element wird dadurch sogleich aus seiner sinnlichen Sphäre herausgerückt und zeigt an sich selber schon, daß es sich hier um etwas anderes handle als um den Ausdruck des gewöhnlichen Bewußtseins, das die Zeitdauer der Töne gleichgültig und willkürlich behandelt.

Die ähnliche, wenn auch nicht so festbestimmte Regelmäßigkeit geht nun auch noch weiter hinauf und mischt sich, obschon in selbst äußerlicher Weise, in den eigentlich lebendigen Inhalt. In einem Epos und Drama z. B., das seine bestimmten Abteilungen, Gesänge, Akte usw. hat, kommt es darauf an, diesen besonderen Teilen eine ungefähre Gleichheit des Umfanges zu geben; ebenso bei Gemälden den einzelnen Gruppen, wobei denn aber weder ein Zwang in Rücksicht auf den wesentlichen Inhalt noch eine hervorstechende Herrschaft des bloß Regelmäßigen hervorscheinen darf.

Die Regelmäßigkeit und Symmetrie als abstrakte Einheit

und Bestimmtheit des an sich selbst im Räumlichen sowie in der Zeit Äußerlichen ordnet vornehmlich nur das Quantitative, die Größenbestimmtheit. Was nicht mehr dieser Äußerlichkeit als seinem eigentlichen Elemente zugehört, wirft deshalb die Herrschaft der bloß quantitativen Verhältnisse ab und wird durch tiefere Verhältnisse und deren Einheit bestimmt. Je mehr sich daher die Kunst aus der Äußerlichkeit als solche herausringt, desto weniger läßt sie ihre Gestaltungsweise von der Regelmäßigkeit regieren und weist derselben nur ein beschränktes und untergeordnetes Bereich an.

Wie der Symmetrie haben wir nun auch an dieser Stelle noch einmal der *Harmonie* zu erwähnen. Sie bezieht sich nicht mehr auf das bloß Quantitative, sondern auf wesentlich *qualitative* Unterschiede, welche nicht als bloße Gegensätze gegeneinander beharren, sondern in Einklang gebracht werden sollen. In der Musik z. B. ist das Verhältnis der Tonika zur Mediante und Dominante kein bloß quantitatives, sondern es sind *wesentlich* unterschiedene Töne, welche zugleich zu einer Einheit, ohne ihre Bestimmtheit als grellen Gegensatz und Widerspruch herausschreien zu lassen, zusammengehen. Dissonanzen dagegen bedürfen einer Auflösung. In gleicher Weise verhält es sich auch mit der Harmonie der Farben, in betreff auf welche die Kunst ebenfalls die Forderung macht, daß sie in einem Gemälde weder als buntes und willkürliches Durcheinander noch als bloß aufgelöste Gegensätze hervortreten, sondern zum Einklang eines totalen und einheitsvollen Eindrucks vermittelt werden. Näher gehört sodann zur Harmonie eine Totalität von Unterschieden, welche der Natur der Sache nach einem bestimmten Kreise angehören; wie die Farbe z. B. einen bestimmten Umfang von Farben als die sogenannten Kardinalfarben hat, welche aus dem Grundbegriff der Farbe überhaupt sich herleiten und keine zufälligen Vermischungen sind. Eine solche Totalität in ihrem Einklange macht das Harmonische aus. In einem Gemälde z. B. muß ebensosehr die Totalität

der Grundfarben, Gelb, Blau, Grün und Rot, als auch ihre Harmonie vorhanden sein, und die alten Maler haben auch bewußtlos auf diese Vollständigkeit achtgegeben und ihrem Gesetze Folge geleistet. Indem sich nun die Harmonie der bloßen Äußerlichkeit der Bestimmtheit zu entheben beginnt, ist sie dadurch auch befähigt, schon einen weiteren geistigeren Gehalt in sich aufzunehmen und auszudrücken. Wie denn von den alten Malern den Gewändern der Hauptpersonen die Grundfarben in ihrer Reinheit, Nebengestalten dagegen gemischte Farben sind zugeteilt worden. Maria z. B. trägt meist einen blauen Mantel, indem die besänftigende Ruhe des Blauen der inneren Stille und Sanftheit entspricht; seltener hat sie ein hervorstechendes rotes Gewand.

b) Die zweite Seite der Äußerlichkeit betrifft, wie wir sahen, das *sinnliche Material* als solches, dessen die Kunst zu ihren Darstellungen sich bedient. Hier besteht die Einheit in der einfachen Bestimmtheit und Gleichheit des Materials in sich, das nicht zur unbestimmten Verschiedenheit und bloßen Mischung, überhaupt zur Unreinheit abweichen darf. Auch diese Bestimmung bezieht sich nur auf das Räumliche, auf die Reinlichkeit z. B. der Umrisse, die Schärfe der geraden Linien, Kreise usf., ebenso auf die feste Bestimmtheit der Zeit, wie das genaue Festhalten des Taktes; ferner auf die Reinheit der bestimmten Töne und Farben. Die Farben z. B. dürfen in der Malerei nicht unrein oder grau sein, sondern klar, bestimmt und einfach in sich. Ihre reine Einfachheit macht nach dieser sinnlichen Seite hin die Schönheit der Farbe aus, und die einfachsten sind in dieser Beziehung die wirkungsvollsten: reines Gelb z. B., das nicht ins Grüne geht; Rot, das nicht ins Blaue oder Gelbe sticht, usf. Allerdings ist es dann schwer, die Farben bei dieser festen Einfachheit zu gleicher Zeit in Harmonie zu erhalten. Diese in sich einfachen Farben machen aber die Grundlage aus, die nicht darf total verwischt sein, und wenn auch Mischungen nicht können entbehrt werden, so müssen die Farben doch nicht als ein trübes Durcheinander, sondern als klar und

einfach in sich erscheinen, sonst wird aus der leuchtenden Klarheit der Farbe nichts als Schmutz. Die gleiche Forderung ist auch an den Klang der Töne zu stellen. Bei einer Metall- oder Darmsaite z. B. ist es das Erzittern dieses Materials, das den Klang hervorbringt, und zwar das Erzittern einer Saite von bestimmter Spannung und Länge; läßt diese Spannung nach oder wird nicht die rechte Länge gegriffen, so ist der Ton nicht mehr diese einfache Bestimmtheit in sich und klingt falsch, indem er zu anderen Tönen überschwebt. Das Ähnliche geschieht, wenn sich statt jenes reinen Erzitterns und Vibrierens noch das mechanische Reiben und Streichen, als ein dem Klang des Tons als solchen beigemischtes Geräusch, daneben hören läßt. Ebenso muß sich der Ton der menschlichen Stimme rein und frei aus der Kehle und Brust entwickeln, ohne das Organ mitsummen oder, wie es bei heiseren Tönen der Fall ist, irgendein nicht überwundenes Hindernis störend vernehmen zu lassen. Diese von jeder fremdartigen Beimischung freie Helligkeit und Reinheit in ihrer festen, schwankungslosen Bestimmtheit ist in dieser bloß sinnlichen Beziehung die Schönheit des Tons, durch welche er sich vom Rauschen, Knarren usf. unterscheidet. Dasselbige läßt sich auch von der Sprache, vornehmlich von den Vokalen, sagen. Eine Sprache z. B., welche das a, e, i, o, u bestimmt und rein hat, ist, wie das Italienische, wohlklingend und sangbar. Die Diphthonge dagegen haben schon immer einen gemischten Ton. Im Schreiben werden die Sprachlaute auf wenige stets gleiche Zeichen zurückgeführt und erscheinen in ihrer einfachen Bestimmtheit; beim Sprechen aber verwischt sich nur allzuoft diese Bestimmtheit, so daß nun besonders die Volkssprachen, wie das Süddeutsche, Schwäbische, Schweizerische, Laute haben, die sich in ihrer Vermischung gar nicht schreiben lassen. Dies ist dann aber nicht etwa ein Mangel der Schriftsprache, sondern kommt nur von der Schwerfälligkeit des Volkes her.

Soviel für jetzt von dieser äußerlichen Seite des Kunst-

werks, welche als bloße Äußerlichkeit auch nur einer äußerlichen und abstrakten Einheit fähig ist.
Der weiteren Bestimmung nach ist es aber die *geistige konkrete Individualität* des Ideals, welche in die Äußerlichkeit hineintritt, um in derselbigen *sich* darzustellen, so daß also das Äußerliche von dieser Innerlichkeit und Totalität, die sie auszudrücken den Beruf hat, durchdrungen werden muß, wofür die bloße Regelmäßigkeit, Symmetrie und Harmonie oder die einfache Bestimmtheit des sinnlichen Materials sich nicht als zureichend erweisen. Dies führt uns zur zweiten Seite der äußerlichen Bestimmtheit des Ideals hinüber.

2. Das Zusammenstimmen des konkreten Ideals mit seiner äußerlichen Realität

Das allgemeine Gesetz, welches wir in dieser Beziehung können geltend machen, besteht darin, daß der Mensch in der Umgebung der Welt müsse heimisch und zu Hause sein, daß die Individualität in der Natur und in allen äußeren Verhältnissen müsse eingewohnt und dadurch frei erscheinen, so daß die beiden Seiten, die subjektive innere Totalität des Charakters und seiner Zustände und Handlungen und die objektive des äußeren Daseins, nicht als gleichgültig und disparat auseinanderfallen, sondern ein Zusammenstimmen und Zueinandergehören zeigen. Denn die äußere Objektivität, insofern sie die Wirklichkeit des *Ideals* ist, muß ihre bloße objektive Selbständigkeit und Sprödigkeit aufgeben, um sich als in Identität mit dem zu erweisen, dessen äußeres Dasein sie ausmacht.
Wir haben in dieser Rücksicht drei verschiedene Gesichtspunkte für solche Zusammenstimmung festzustellen.
Erstlich nämlich kann die Einheit beider ein bloßes *Ansich* bleiben und nur als ein geheimes inneres Band erscheinen, durch welches der Mensch mit seiner äußeren Umgebung verknüpft ist.
Zweitens jedoch, da die konkrete *Geistigkeit* und deren In-

dividualität den Ausgangspunkt und wesentlichen Inhalt des Ideals abgibt, hat das Zusammenstimmen mit dem äußeren Dasein auch von der *menschlichen* Tätigkeit auszugehen und sich als durch dieselbe *hervorgebracht* kundzutun.

Drittens endlich ist diese vom menschlichen Geiste hervorgebrachte Welt selbst wieder eine Totalität, die in ihrem Dasein für sich eine Objektivität bildet, mit welcher die auf diesem Boden sich bewegenden Individuen in wesentlichem Zusammenhange stehen müssen.

a) In betreff auf den *ersten* Punkt nun können wir davon ausgehen, daß die Umgebung des Ideals, da sie hier noch nicht als durch die menschliche Tätigkeit gesetzt erscheint, zunächst noch das dem Menschen überhaupt Äußere, die *äußere Natur* bleibt. Von der Darstellung derselben im idealen Kunstwerk ist deshalb zunächst zu sprechen.

Wir können auch hier drei Seiten herausheben.

α) Die äußere Natur erstens, sobald sie ihrer Außengestalt nach hervorgekehrt wird, ist eine nach allen Richtungen hin in *bestimmter* Weise gestaltete Realität. Soll dieser nun ihr Recht, das sie in betreff auf die Darstellung zu fordern hat, wirklich geschehen, so muß sie in voller Naturtreue aufgenommen werden. Welche Unterschiede jedoch von unmittelbarer Natur und Kunst auch hier zu respektieren sind, haben wir früher schon gesehen. Im ganzen aber ist es gerade der Charakter der großen Meister, daß sie auch in Rücksicht auf die äußere Naturumgebung treu, wahr und vollkommen bestimmt sind. Denn die Natur ist nicht nur Erde und Himmel überhaupt, und der Mensch schwebt nicht in der Luft, sondern empfindet und handelt in bestimmtem Lokal von Bächen, Flüssen, Meer, Hügeln, Bergen, Ebenen, Wäldern, Schluchten usf. Homer z. B., obschon er nicht etwa moderne Naturschilderungen liefert, ist dennoch in seinen Bezeichnungen und Angaben so treu und gibt uns von dem Skamander, dem Simois, der Küste, den Meerbuchten eine so richtige Anschauung, daß man die gleiche Gegend auch jetzt noch geographisch mit seiner Beschreibung übereinstimmend ge-

funden hat. Dagegen ist die traurige Bänkelsängerei wie in den Charakteren so auch hierin kahl, leer und ganz nebulos. Auch die Meistersänger, wenn sie altbiblische Geschichten in Versmaße bringen und z. B. Jerusalem zum Lokal haben, geben nichts als den Namen. In dem *Heldenbuche* geht es ähnlich zu; Ortnit reitet in die Tannen, kämpft mit dem Drachen, ohne Umgebung von Menschen, bestimmter Örtlichkeit usf., so daß der Anschauung in dieser Beziehung so gut als nichts gegeben ist. Selbst im Nibelungenliede ist es nicht anders; wir hören zwar von Worms, dem Rhein, der Donau; doch auch hier bleibt es beim Unbestimmten und Kahlen stehen. Aber die vollkommene Bestimmtheit eben macht die Seite der Einzelheit und Wirklichkeit aus, die sonst nur ein Abstraktum ist, was ihrem Begriffe äußerer Realität widerspricht.

β) An diese geforderte Bestimmtheit und Treue ist nun unmittelbar eine gewisse Ausführlichkeit geknüpft, durch welche wir ein Bild, eine Anschauung auch von dieser Außenseite erhalten. Freilich machen die verschiedenen Künste nach dem Elemente, in welchem sie sich ausdrücken, einen wesentlichen Unterschied aus. Der Skulptur bei der Ruhe und Allgemeinheit ihrer Gestalten liegt die Ausführlichkeit und Partikularität des Äußeren ferner, und sie hat das Äußere nicht als Lokal und Umgebung, sondern nur als Gewandung, Haarputz, Waffen, Sessel und dergleichen. Viele Figuren der alten Skulptur jedoch sind nur bestimmter durch das Konventionelle der Gewänder, der Zurichtung des Haars und dergleichen anderweitige Abzeichen unterscheidbar. Dies Konventionelle gehört aber nicht hierher, denn es ist nicht dem Natürlichen als solchem zuzurechnen und hebt gerade die Seite der Zufälligkeit in solchen Dingen auf und ist die Art und Weise, wie sie zum Allgemeineren und Bleibenden werden. – Nach der entgegengesetzten Seite hin stellt die Lyrik überwiegend nur das innere Gemüt dar und braucht deshalb das Äußere, wenn sie es aufnimmt, nicht zu so bestimmter Anschaulichkeit auszuführen. Das Epos dagegen

sagt, *was* da ist, *wo* sich die Taten und *wie* sie sich begeben und bedarf deshalb von allen Gattungen der Poesie die meiste Breite und Bestimmtheit auch des äußeren Lokals. Ebenso geht die Malerei ihrer Natur nach in dieser Rücksicht hauptsächlich ins Partikuläre mehr als jede andere Kunst über. Diese Bestimmtheit nun aber darf in keiner Kunst weder bis zur Prosa der wirklichen Natürlichkeit und deren unmittelbarer Nachbildung abirren, noch die Ausführlichkeit, welche der Darstellung der geistigen Seite der Individuen und Begebnisse gewidmet wird, an Vorliebe und Wichtigkeit überragen. Überhaupt darf sie sich nicht für sich verselbständigen, weil das Äußere hier nur im Zusammenhange des Innern soll zur Erscheinung gelangen.

γ) Dies ist der Punkt, auf welchen es hier ankommt. Daß nämlich ein Individuum als wirkliches auftrete, dazu gehören, wie wir sahen, zwei: es selbst in seiner Subjektivität und seine äußere Umgebung. Damit die Äußerlichkeit nun als die *seinige* erscheine, ist es notwendig, daß zwischen beiden eine wesentliche Zusammenstimmung vorwalte, die mehr oder weniger innerlich sein kann und in welche allerdings auch viel Zufälliges hineinspielt, ohne daß jedoch die identische Grundlage fortfallen darf. In der ganzen geistigen Richtung epischer Helden z. B., in ihrer Lebensweise, Gesinnung, ihrem Empfinden und Vollbringen, muß sich eine geheime Harmonie, ein Ton des Anklangs beider vernehmbar machen, der sie zu einem Ganzen zusammenschließt. Der Araber z. B. ist eins mit seiner Natur und nur mit seinem Himmel, seinen Sternen, seinen heißen Wüsten, seinen Zelten und Pferden zu verstehen. Denn er ist nur in solchem Klima, Himmelsstriche und Lokal heimisch. Ebenso sind Ossians Helden (nach Macphersons moderner Bearbeitung oder Erfindung) zwar höchst subjektiv und innerlich, aber in ihrer Düsterheit und Schwermut erscheinen sie durchaus an ihre Heiden, durch deren Disteln der Wind streicht, an ihre Wolken, Nebel, Hügel und dunkle Höhlen gebunden. Die Physiognomie dieses ganzen Lokals macht uns erst recht

das Innere der Gestalten, welche sich auf diesem Boden mit ihrer Wehmut, Trauer, ihren Schmerzen, Kämpfen, Nebelerscheinungen bewegen, vollständig deutlich, denn sie sind ganz in dieser Umgebung und nur in ihr zu Hause.

Von dieser Seite her können wir jetzt zum erstenmal die Bemerkung machen, daß die historischen Stoffe den großen Vorteil gewähren, ein solches Zusammenstimmen der subjektiven und objektiven Seite unmittelbar, und zwar bis ins Detail hin, ausgeführt in sich zu enthalten. A priori läßt sich diese Harmonie nur schwer aus der Phantasie entnehmen, und wir sollen sie doch, sowenig sie sich auch in den meisten Teilen eines Stoffs begriffsmäßig entwickeln läßt, durchgehend ahnen. Allerdings sind wir gewohnt, eine freie Produktion der Einbildungskraft höher anzuschlagen als die Bearbeitung bereits vorhandener Stoffe, aber die Phantasie kann sich nicht dahin auslassen, das geforderte Zusammenstimmen so fest und bestimmt zu geben, als es in dem wirklichen Dasein bereits vorliegt, wo die nationalen Züge aus dieser Harmonie selber hervorgehen.

Dies wäre das allgemeine Prinzip für die bloß ansichseiende Einheit der Subjektivität und ihrer äußeren Natur.

b) Eine *zweite* Art der Zusammenstimmung bleibt bei diesem bloßen Ansich nicht stehen, sondern wird ausdrücklich durch die menschliche Tätigkeit und Geschicklichkeit hervorgebracht, indem der Mensch die Außendinge zu seinem Gebrauch verwendet und sich durch die hiermit erlangte Befriedigung seiner selbst mit ihnen in Harmonie setzt. Jenem ersten, bloß das *Allgemeinere* betreffenden Einklange gegenüber bezieht sich diese Seite auf das *Partikuläre,* auf die besonderen Bedürfnisse und deren Befriedigung durch den besonderen Gebrauch der Naturgegenstände. – Dieser Kreis der Bedürftigkeit und Befriedigung ist von der unendlichsten Mannigfaltigkeit, die natürlichen Dinge jedoch sind noch unendlich vielseitiger und erlangen erst eine größere Einfachheit, insofern der Mensch seine geistige Bestimmungen in sie hineinlegt und die Außenwelt mit seinem Willen durch-

dringt. Dadurch vermenschlicht er sich seine Umgebung, indem er zeigt, wie sie fähig zu seiner Befriedigung sei und keine Macht der Selbständigkeit gegen ihn zu bewahren wisse. Erst vermittels dieser durchgeführten Tätigkeit ist er nicht mehr nur im allgemeinen, sondern auch im besonderen und einzelnen in seiner Umgebung für sich selber wirklich und zu Hause.

Der Grundgedanke nun, der in betreff auf die Kunst für diese ganze Sphäre geltend zu machen ist, liegt kurz in folgendem. Der Mensch, den partikulären und endlichen Seiten seiner Bedürfnisse, Wünsche und Zwecke nach, steht zunächst nicht nur *überhaupt* im Verhältnis zur äußeren Natur, sondern näher in dem Verhältnis der *Abhängigkeit*. Diese Relativität und Unfreiheit widerstrebt dem Ideal, und der Mensch, um Gegenstand der Kunst werden zu können, muß sich deshalb von dieser Arbeit und Not schon befreit und die Abhängigkeit abgeworfen haben. Der Akt der Ausgleichung beider Seiten kann nun ferner einen *doppelten* Ausgangspunkt nehmen, indem *erstens* die Natur von ihrem Teil her dem Menschen freundlich gewährt, was er bedarf, und, statt seinen Interessen und Zwecken ein Hemmnis in den Weg zu stellen, sich ihnen vielmehr von selber darbietet und auf allen Wegen entgegenkommt. Der Mensch aber *zweitens* hat Bedürfnisse und Wünsche, denen die Natur nicht unmittelbar Befriedigung zu verschaffen imstande ist. In diesen Fällen muß er sich das nötige Selbstgenügen durch seine eigene Tätigkeit erarbeiten; er muß die Naturdinge in Besitz nehmen, zurechtmachen, formieren, alles Hinderliche durch selbsterworbene Geschicklichkeit abstreifen und so das Äußere zu einem Mittel umwandeln, durch welches er sich allen seinen Zwecken nach auszuführen vermag. Das reinste Verhältnis nun wird da zu finden sein, wo beide Seiten zusammentreten, indem sich mit der Freundlichkeit der Natur die geistige Geschicklichkeit insoweit verbindet, daß statt der Härte und Abhängigkeit des Kampfs bereits die vollbrachte Harmonie durchweg zur Erscheinung gekommen ist.

Auf dem idealen Boden der Kunst muß die Not des Lebens schon beseitigt sein. Besitz und Wohlhabenheit, insofern sie einen Zustand gewähren, worin die Bedürftigkeit und Arbeit nicht nur für den Augenblick, sondern im ganzen verschwindet, sind daher nicht nur nichts Unästhetisches, sondern konkurrieren vielmehr mit dem Ideal, während es nur eine unwahre Abstraktion bezeigen würde, das Verhältnis des Menschen zu jenen Bedürfnissen ganz in Darstellungsarten beiseite zu lassen, welche auf die konkrete Wirklichkeit Rücksicht zu nehmen genötigt sind. Dieser Kreis gehört zwar der Endlichkeit an, aber die Kunst kann das Endliche nicht entbehren und hat es nicht als etwas nur Schlechtes zu behandeln, sondern versöhnt mit dem Wahrhaftigen zusammenzuschließen, da selbst die besten Handlungen und Gesinnungen, für sich in ihrer *Bestimmtheit* und ihrem abstrakten Gehalt nach genommen, beschränkt und dadurch endlich sind. Daß ich mich nähren, essen und trinken, wohnen, mich kleiden muß, eines Lagers, Sessels und so vieler anderweitiger Gerätschaften bedarf, ist allerdings eine Notwendigkeit der äußeren Lebendigkeit; aber das innere Leben zieht sich auch durch diese Seiten so sehr hindurch, daß der Mensch seinen Göttern selbst Kleidung und Waffen gibt und sie in mannigfachen Bedürfnissen und deren Befriedigung sich vor Augen stellt. Diese Befriedigung muß dann jedoch, wie gesagt, als gesichert erscheinen. Bei den fahrenden Rittern z. B. kommt das Entfernen der äußeren Not beim Zufall ihrer Abenteuer selbst nur als ein Verlassen auf den Zufall vor, wie bei den Wilden als ein Verlassen auf die unmittelbare Natur. Beides ist ungenügend für die Kunst. Denn das echt Ideale besteht nicht nur darin, daß der Mensch überhaupt über den bloßen Ernst der Abhängigkeit herausgehoben sei, sondern mitten in einem Überfluß stehe, der ihm mit den Naturmitteln ein ebenso freies als heiteres Spiel zu treiben vergönnt.

Innerhalb dieser allgemeinen Bestimmungen lassen sich nun folgende zwei Punkte bestimmter voneinander sondern.

α) Der erste bezieht sich auf den Gebrauch der Naturdinge zu einer rein *theoretischen* Befriedigung. Hierher gehört jeder Putz und Schmuck, den der Mensch auf sich verwendet, überhaupt alle Pracht, mit der er sich umgibt. Durch solche Ausschmückung zeigt er, daß ihm das Köstlichste, was die Natur liefert, und das Schönste, was den Blick auf sich hinzieht, Gold, Edelsteine, Perlen, Elfenbein, köstliche Gewänder, – daß dies Seltenste und Strahlendste ihm nicht für sich schon interessant sei und als Natürliches gelten solle, sondern sich an *ihm* zu zeigen habe oder als ihm gehörig an *seiner* Umgebung, an dem, was er liebt und verehrt, an seinen Fürsten, seinen Tempeln, seinen Göttern. Er wählt dazu hauptsächlich dasjenige aus, was an sich als Äußeres schon als schön erscheint, reine leuchtende Farben z. B., den Spiegelglanz der Metalle, duftende Hölzer, Marmor usf. Die Dichter, hauptsächlich die orientalischen, lassen es an solchem Reichtum nicht fehlen, der auch im Nibelungenliede seine Rolle spielt, und die Kunst überhaupt bleibt nicht bei den bloßen Beschreibungen dieser Herrlichkeit stehen, sondern stattet auch ihre wirklichen Werke, wo sie es nur vermag und wo es an seiner Stelle ist, mit dem ähnlichen Reichtum aus. An der Statue der Pallas zu Athen und des Zeus zu Olympia war Gold und Elfenbein nicht gespart; die Tempel der Götter, die Kirchen, die Bilder der Heiligen, die Paläste der Könige geben fast bei allen Völkern ein Beispiel des Glanzes und der Pracht, und die Nationen erfreuten sich von jeher, in ihren Gottheiten ihren eigenen Reichtum vor Augen zu haben, wie sie sich bei der Pracht der Fürsten erfreuten, daß dergleichen vorhanden und aus ihrer Mitte hergenommen sei. – Man kann sich einen solchen Genuß freilich durch sogenannte moralische Gedanken stören, wenn man die Reflexion macht, wie viele arme Athenienser hätten von dem Mantel der Pallas gesättigt, wie viele Sklaven losgekauft werden können; und in großen Nöten des Staats sind auch bei den Alten solche Reichtümer zu nützlichen Zwecken, wie bei uns jetzt Klöster- und Kirchenschätze, ver-

wendet worden. Weiter noch lassen sich dergleichen kümmerliche Betrachtungen nicht nur über einzelne Kunstwerke, sondern über die ganze Kunst selbst anstellen: denn welche Summen kostet einem Staate nicht eine Akademie der Künste oder der Ankauf von alten und neuen Werken der Kunst und die Aufstellung von Galerien, Theatern, Museen. Aber wieviel moralische und rührende Bewegungen man darüber auch erregen mag, so ist dies allein dadurch möglich, daß man die Not und Bedürftigkeit wieder ins Gedächtnis zurückruft, deren Beseitigung gerade von der Kunst gefordert wird, so daß es jedem Volke nur zum Ruhme und zur höchsten Ehre gereichen kann, für eine Sphäre seine Schätze hinzugeben, welche innerhalb der Wirklichkeit selbst über alle Not der Wirklichkeit verschwenderisch hinaushebt.

β) Der Mensch nun aber hat sich selbst und die Umgebung, in welcher er lebt, nicht nur auszuschmücken, sondern er muß die Außendinge auch *praktisch* zu seinen *praktischen* Bedürfnissen und Zwecken verwenden. In diesem Gebiete geht erst die volle Arbeit, Plage und Abhängigkeit des Menschen von der Prosa des Lebens an, und es fragt sich daher hier vor allem, inwieweit auch dieser Kreis den Forderungen der Kunst gemäß könne dargestellt werden.

αα) Die nächste Weise, in welcher die Kunst diese ganze Sphäre zu beseitigen versucht hat, ist die Vorstellung eines sogenannten *Goldenen Zeitalters* oder auch eines *idyllischen* Zustandes. Von der einen Seite her befriedigt dann dem Menschen die Natur mühelos jedes Bedürfnis, das sich in ihm regen mag, von der anderen her begnügt er sich in seiner Unschuld mit dem, was Wiese, Wald, Herden, ein Gärtchen, eine Hütte ihm an Nahrung, Wohnung und sonstigen Annehmlichkeiten bieten können, indem alle Leidenschaften des Ehrgeizes oder der Habsucht, Neigungen, welche dem höheren Adel der menschlichen Natur zuwider erscheinen, noch durchweg schweigen. Auf den ersten Blick hat ein solcher Zustand allerdings einen idealen Anstrich, und gewisse beschränkte Gebiete der Kunst können sich mit dieser Dar-

stellungsweise begnügen. Gehen wir aber tiefer ein, so wird uns solches Leben bald langweilen. Die Geßnerschen Schriften z. B. werden wenig mehr gelesen, und liest man sie, so kann man nicht darin zu Hause sein. Denn eine in dieser Weise beschränkte Lebensart setzt auch einen Mangel der Entwicklung des Geistes voraus. Für einen vollen, ganzen Menschen gehört es sich, daß er höhere Triebe habe, daß ihn dies nächste Mitleben mit der Natur und ihren unmittelbaren Erzeugnissen nicht mehr befriedige. Der Mensch darf nicht in solcher idyllischen Geistesarmut hinleben, er muß arbeiten. Wozu er den Trieb hat, das muß er durch seine eigene Tätigkeit zu erlangen streben. In diesem Sinne regen schon die physischen Bedürfnisse einen weiten und verschiedenartigen Kreis der Tätigkeiten auf und geben dem Menschen das Gefühl der innerlichen Kraft, aus dem sich sodann auch die tieferen Interessen und Kräfte entwickeln können. Zugleich aber muß dann auch hier noch das Zusammenstimmen des Äußeren und Inneren die Grundbestimmung bleiben, und nichts ist widriger, als wenn in der Kunst die physische Not bis zum Extrem gesteigert dargestellt wird. Dante z. B. führt uns nur in ein paar Zügen den Hungertod des Ugolino ergreifend vorüber. Wenn dagegen Gerstenberg in seiner Tragödie gleichen Namens[10] weitläufig durch alle Grade des Schrecklichen hindurch schildert, wie erst seine drei Söhne und zuletzt Ugolino selber vor Hunger umkommen, so ist dies ein Stoff, welcher der Kunstdarstellung von dieser Seite her gänzlich widerstrebt.

ββ) Ebensosehr hat jedoch der dem idyllischen entgegengesetzte Zustand der *allgemeinen Bildung* nach der umgekehrten Richtung viel Hinderliches. Der lange weitläufige Zusammenhang der Bedürfnisse und Arbeit, der Interessen und deren Befriedigung ist seiner ganzen Breite nach vollständig entwickelt und jedes Individuum aus seiner Selbständigkeit heraus in eine unendliche Reihe der Abhängigkeiten

10 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ugolino*, 1768

von anderen verschränkt. Was es für sich selber braucht, ist entweder gar nicht oder nur einem sehr geringen Teile nach seine eigene Arbeit, und außerdem geht jede dieser Tätigkeiten statt in individuell lebendiger Weise mehr und mehr nur maschinenmäßig nach allgemeinen Normen vor sich. Da tritt nun mitten in dieser industriellen Bildung und dem wechselseitigen Benutzen und Verdrängen der übrigen teils die härteste Grausamkeit der Armut hervor, teils, wenn die Not soll entfernt werden, müssen die Individuen als reich erscheinen, so daß sie von der Arbeit für ihre Bedürfnisse befreit sind und sich nun höheren Interessen hingeben können. In diesem Überfluß ist dann allerdings der stete Widerschein einer endlosen Abhängigkeit beseitigt und der Mensch um so mehr allen Zufälligkeiten des Erwerbs entnommen, als er nicht mehr in dem Schmutz des Gewinnes steckt. Dafür ist er nun aber auch in seiner nächsten Umgebung nicht in der Weise heimisch, daß sie als sein eigenes Werk erscheint. Was er sich um sich her stellt, ist nicht durch ihn hervorgebracht, sondern aus dem Vorrat des sonst schon Vorhandenen genommen, durch andere, und zwar in meist mechanischer und dadurch formeller Weise produziert und an ihn erst durch eine lange Kette fremder Anstrengungen und Bedürfnisse gelangt.

γγ) Am geeignetsten für die ideale Kunst wird sich daher ein *dritter* Zustand erweisen, der in der Mitte steht zwischen den goldenen idyllischen Zeiten und den vollkommen ausgebildeten allseitigen Vermittlungen der bürgerlichen Gesellschaft. Es ist dies ein Weltzustand, wie wir ihn schon als den *heroischen*, vorzugsweise idealen haben kennenlernen. Die heroischen Zeitalter sind nicht mehr auf jene idyllische Armut geistiger Interessen beschränkt, sondern gehen über dieselbe zu tieferen Leidenschaften und Zwecken hinaus; die nächste Umgebung aber der Individuen, die Befriedigung ihrer unmittelbaren Bedürfnisse ist noch ihr eigenes Tun. Die Nahrungsmittel sind noch einfacher und dadurch idealer, wie z. B. Honig, Milch, Wein, während Kaffee, Branntwein usf. uns sogleich die tausend Vermittlungen ins Gedächtnis

zurückrufen, deren es zu ihrer Bereitung bedarf. Ebenso schlachten und braten die Helden selber; sie bändigen das Roß, das sie reiten wollen; die Gerätschaften, welche sie gebrauchen, bereiten sie mehr oder weniger selber; Pflug, Waffen zur Verteidigung, Schild, Helm, Panzer, Schwert, Spieß sind ihr eigenes Werk, oder sie sind mit der Zubereitung vertraut. In einem solchen Zustande hat der Mensch in allem, was er benutzt und womit er sich umgibt, das Gefühl, daß er es aus sich selber hervorgebracht und es dadurch in den äußeren Dingen mit dem Seinigen und nicht mit entfremdeten Gegenständen zu tun hat, die außer seiner eigenen Sphäre, in welcher er Herr ist, liegen. Allerdings muß dann die Tätigkeit für das Herbeischaffen und Formieren des Materials nicht als eine saure Mühe, sondern als eine leichte, befriedigende Arbeit erscheinen, der sich kein Hindernis und kein Mißlingen in den Weg stellt.

Solch einen Zustand finden wir z. B. bei Homer. Das Zepter Agamemnons ist ein Familienstab, den sein Ahnherr selber abgehauen und auf die Nachkommen vererbt hat; Odysseus hat sich sein großes Ehebett selbst gezimmert; und wenn auch die berühmten Waffen Achills nicht seine eigene Arbeit sind, so wird doch auch hier die vielfache Verschlingung der Tätigkeiten abgebrochen, da es Hephaistos ist, welcher sie auf Bitten der Thetis verfertigt. Kurz, überall blickt die erste Freude über neue Entdeckungen, die Frische des Besitzes, die Eroberung des Genusses hervor, alles ist einheimisch, in allem hat der Mensch die Kraft seines Arms, die Geschicklichkeit seiner Hand, die Klugheit seines eigenen Geistes oder ein Resultat seines Mutes und seiner Tapferkeit gegenwärtig vor sich. In dieser Weise allein sind die Mittel der Befriedigung noch nicht zu einer bloß äußerlichen Sache heruntergesunken; wir sehen ihr lebendiges Entstehen noch selber und das lebendige Bewußtsein des Wertes, welchen der Mensch darauf legt, da er in ihnen nicht tote oder durch die Gewohnheit abgetötete Dinge, sondern seine eigenen nächsten Hervorbringungen hat. So ist hier alles idyllisch, aber

nicht in der begrenzten Weise, daß Erde, Flüsse, Meer, Bäume, Vieh usf. dem Menschen seine Nahrung darreichen und der Mensch dann vornehmlich nur in der Beschränkung auf diese Umgebung und deren Genuß erscheint; sondern innerhalb dieser ursprünglichen Lebendigkeit tun sich tiefere Interessen auf, in Verhältnis auf welche die ganze Äußerlichkeit nur als ein Beiwesen, als der Boden und das Mittel für höhere Zwecke da ist – als ein Boden jedoch und eine Umgebung, über welche jene Harmonie und Selbständigkeit sich verbreitet, die nur dadurch zum Vorschein kommt, daß alles und jedes menschlich hervorgebracht und benutzt, zugleich von dem Menschen selbst, der es braucht, bereitet und genossen wird.

Eine solche Darstellungsweise nun aber auf Stoffe anzuwenden, welche aus späteren, vollkommen ausgebildeten Zeiten genommen sind, hat immer große Schwierigkeit und Gefahr. Doch hat uns *Goethe* in dieser Beziehung ein vollendetes Musterbild in *Hermann und Dorothea* geliefert. Ich will nur einige kleine Züge vergleichungsweise anführen. *Voß* in seiner bekannten *Luise* schildert in idyllischer Weise das Leben und die Wirksamkeit in einem stillen und beschränkten, aber selbständigen Kreise. Der Landpastor, die Tabakspfeife, der Schlafrock, der Lehnsessel und dann der Kaffeetopf spielen eine große Rolle. Kaffee und Zucker nun sind Produkte, welche in solchem Kreise nicht entstanden sein können und sogleich auf einen ganz anderen Zusammenhang, auf eine fremdartige Welt und deren mannigfache Vermittlungen des Handels, der Fabriken, überhaupt der modernen Industrie hinweisen. Jener ländliche Kreis daher ist nicht durchaus in sich geschlossen. In dem schönen Gemälde *Hermann und Dorothea* dagegen brauchten wir eine solche Beschlossenheit nicht zu fordern; denn wie schon bei einer anderen Gelegenheit angedeutet ist, spielen in dies – im ganzen Tone zwar idyllisch gehaltene – Gedicht die großen Interessen der Zeit, die Kämpfe der Französischen Revolution, die Verteidigung des Vaterlandes höchst würdig und wichtig herein. Der

engere Kreis des Familienlebens in einem Landstädtchen hält sich nicht dadurch etwa so fest in sich zusammen, daß die in den mächtigsten Verhältnissen tiefbewegte Welt bloß ignoriert wird wie bei dem Landpfarrer in Vossens *Luise*, sondern durch das Anschließen an jene größeren Weltbewegungen, innerhalb welcher die idyllischen Charaktere und Begebnisse geschildert sind, sehen wir die Szene in den erweiternden Umfang eines gehaltreicheren Lebens hineinversetzt, und der Apotheker, der nur in dem übrigen Zusammenhang der rings bedingenden und beschränkenden Verhältnisse lebt, ist als bornierter Philister, als gutmütig, aber verdrießlich dargestellt. Dennoch ist in Rücksicht auf die nächste Umgebung der Charaktere durchweg der vorhin verlangte Ton angeschlagen. So trinkt z. B., um nur an dies eine zu erinnern, der Wirt mit seinen Gästen, dem Pfarrer und Apotheker, nicht etwa Kaffee:

Sorgsam brachte die Mutter des klaren, herrlichen Weines,
In geschliffener Flasche auf blankem zinnernen Runde,
Mit den grünlichen Römern, den *echten Bechern* des
[Rheinweins.

Sie trinken in der Kühle ein heimisches Gewächs, Dreiundachtziger, in den heimischen, nur für den Rheinwein passenden Gläsern; »die Fluten des Rheinstroms und sein liebliches Ufer« wird uns gleich darauf vor die Vorstellung gebracht, und bald werden wir auch in die eigenen Weinberge hinter dem Hause des Besitzers geführt, so daß hier nichts aus der eigentümlichen Sphäre eines in sich behaglichen, seine Bedürfnisse innerhalb seiner sich gebenden Zustands hinausgeht.

c) Außer diesen beiden ersten Arten der äußeren Umgebung gibt es noch eine *dritte* Weise, mit welcher jedes Individuum in konkretem Zusammenhange zu leben hat. Es sind dies die allgemeinen *geistigen* Verhältnisse des Religiösen, Rechtlichen, Sittlichen, die Art und Weise der Organisation des Staats, der Verfassung, Gerichte, Familie, des öffentlichen und privaten Lebens, der Geselligkeit usf. Denn der ideale Charakter hat nicht nur in der Befriedigung seiner

physischen Bedürfnisse, sondern auch seiner geistigen Interessen zur Erscheinung zu kommen. Nun ist zwar das Substantielle, Göttliche und in sich Notwendige dieser Verhältnisse seinem *Begriff* nach nur ein und dasselbe, in der *Objektivität* aber nimmt es eine mannigfach verschiedenartige Gestalt an, welche auch in die Zufälligkeit des Partikulären, Konventionellen und bloß für bestimmte Zeiten und Völker Geltenden eingeht. In dieser Form werden alle Interessen des geistigen Lebens auch zu einer äußeren Wirklichkeit, die das Individuum als Sitte, Gewohnheit und Gebrauch vor sich findet und als in sich abgeschlossenes Subjekt zugleich, wie mit der äußeren Natur, so auch mit dieser ihm näher noch verwandten und angehörenden Totalität in Zusammenhang tritt. Im ganzen können wir für diesen Kreis dieselbe lebendige Zusammenstimmung in Anspruch nehmen, deren Andeutung uns soeben beschäftigt hat, und wollen deshalb die bestimmtere Betrachtung, deren Hauptgesichtspunkte nach einer anderen Seite hin sogleich anzugeben sein werden, hier übergehen.

3. Die Äußerlichkeit des idealen Kunstwerks im Verhältnis zum Publikum

Die Kunst als Darstellung des Ideals muß dasselbe in allen den bisher genannten Beziehungen zur äußeren Wirklichkeit in sich aufnehmen und die innere Subjektivität des Charakters mit dem Äußeren zusammenschließen. Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzeltes Objekt nicht *für sich*, sondern *für uns*, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und es genießt. Die Schauspieler z. B. bei Aufführung eines Dramas sprechen nicht nur untereinander, sondern mit uns, und nach beiden Seiten hin sollen sie verständlich sein. Und so ist jedes Kunstwerk ein Zwiegespräch mit jedem, welcher davorsteht. Nun ist zwar das wahrhafte Ideal in den allge-

meinen Interessen und Leidenschaften seiner Götter und Menschen für jeden verständlich; indem es seine Individuen jedoch innerhalb einer bestimmten äußerlichen Welt der Sitten, Gebräuche und sonstiger Partikularitäten zur Anschauung bringt, tritt dadurch die neue Forderung hervor, daß diese Äußerlichkeit nicht nur mit den dargestellten Charakteren, sondern ebensosehr auch *mit uns* in Übereinstimmung trete. Wie die Charaktere des Kunstwerks in ihrer Außenwelt zu Hause sind, verlangen auch wir für uns die gleiche Harmonie mit ihnen und ihrer Umgebung. Aus welcher Zeit nun aber ein Kunstwerk sei, es trägt immer Partikularitäten an sich, die es von den Eigentümlichkeiten anderer Völker und Jahrhunderte abscheiden. Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker wählen vornehmlich Stoffe aus vergangenen Zeiten, deren Bildung, Sitten, Gebräuche, Verfassung, Kultus verschieden ist von der gesamten Bildung ihrer eigenen Gegenwart. Ein solches Zurückschreiten in die Vergangenheit hat, wie bereits früher bemerkt ist, den großen Vorteil, daß dies Hinausrücken aus der Unmittelbarkeit und Gegenwart durch die Erinnerung von selber schon jene Verallgemeinerung des Stoffs zuwege bringt, deren die Kunst nicht entbehren kann. Der Künstler jedoch gehört seiner eigenen Zeit an, lebt in ihren Gewohnheiten, Anschauungsweisen und Vorstellungen. Die Homerischen Gedichte z. B., mag nun Homer wirklich als dieser eine Dichter der *Ilias* und *Odyssee* gelebt haben oder nicht, sind doch wenigstens durch vier Jahrhunderte von der Zeit des Trojanischen Krieges geschieden, und ein doppelt größerer Zeitraum noch scheidet die großen griechischen Tragiker von den Tagen der alten Heroen, aus welchen sie den Inhalt ihrer Poesie in ihre Gegenwart herüberversetzen. Ähnlich ist es mit dem Nibelungenliede und dem Dichter, welcher die verschiedenen Sagen, die dies Gedicht enthält, zu *einem* organischen Ganzen zusammenzuschließen vermochte.

Nun ist der Künstler wohl in dem allgemeinen Pathos des Menschlichen und Göttlichen ganz zu Hause, aber die viel-

fach bedingende Außengestalt der alten Zeit selber, deren Charaktere und Handlungen er vorführt, haben sich wesentlich geändert und sind ihm fremd geworden. Ferner schafft der Dichter für ein Publikum und zunächst für sein Volk und seine Zeit, welche fordern darf, das Kunstwerk zu verstehen und darin heimisch zu werden. Die echten, unsterblichen Kunstwerke zwar bleiben allen Zeiten und Nationen genießbar, aber auch dann gehört zu ihrem durchgängigen Verständnis für fremde Völker und Jahrhunderte ein breiter Apparat geographischer, historischer, ja selbst philosophischer Notizen, Kenntnisse und Erkenntnisse.

Bei dieser Kollision nun unterschiedener Zeiten fragt es sich, wie ein Kunstwerk in betreff auf die Außenseiten des Lokals, der Gewohnheiten, Gebräuche, religiösen, politischen, sozialen, sittlichen Zustände gestaltet sein müsse; ob nämlich der Künstler seine eigene Zeit vergessen und nur die Vergangenheit und deren wirkliches Dasein im Auge behalten solle, so daß sein Werk ein treues Gemälde des Vergangenen wird, oder ob er nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet sei, nur *seine* Nation und Gegenwart überhaupt zu berücksichtigen und sein Werk nach Ansichten zu bearbeiten, welche mit der Partikularität seiner Zeit zusammenhängen. Man kann diese entgegengesetzte Forderung so ausdrücken: der Stoff solle entweder *objektiv* seinem Inhalt und dessen Zeit gemäß oder er solle *subjektiv* behandelt, d. h. ganz der Bildung und Gewohnheit der Gegenwart angeeignet werden. Die eine wie die andere Seite, in ihrem Gegensatze festgehalten, führt auf ein gleich falsches Extrem, das wir kurz berühren wollen, um uns daraus die echte Darstellungsweise ermitteln zu können.

Wir haben deshalb in dieser Beziehung drei Gesichtspunkte durchzunehmen:

erstens das subjektive Geltendmachen der eigenen Zeitbildung,

zweitens die bloß objektive Treue in betreff auf die Vergangenheit,

drittens die wahrhafte Objektivität in der Darstellung und Aneignung fremder, der Zeit und Nationalität nach entlegener Stoffe.

a) Die bloß *subjektive* Auffassung geht in ihrer extremen Einseitigkeit bis dahin fort, die objektive Gestalt der Vergangenheit ganz aufzuheben und die Erscheinungsweise der Gegenwart allein an die Stelle zu setzen.

α) Dies kann auf der einen Seite aus der Unkenntnis der Vergangenheit sowie aus der Naivität hervorgehen, den Widerspruch des Gegenstandes und solcher Aneignungsweise nicht zu empfinden oder sich nicht zum Bewußtsein zu bringen, so daß also die *Bildungslosigkeit* den Grund einer solchen Darstellungsweise abgibt. Am stärksten finden wir diese Art der Naivität bei Hans Sachs, der unseren Herrgott, den Gottvater, Adam, Eva und die Erzväter, mit frischer Anschaulichkeit freilich und frohem Gemüt, im eigentlichsten Sinne des Worts vernürnbergert hat. Gottvater z. B. hält einmal Kinderlehre und Schule mit Abel und Kain und den anderen Kindern Adams in Manier und Ton ganz wie ein damaliger Schulmeister; er katechisiert sie über die Zehn Gebote und das Vaterunser; Abel weiß alles recht fromm und gut, Kain aber benimmt sich und antwortet wie ein böser, gottloser Bube; als er die Zehn Gebote hersagen soll, macht er alles verkehrt: du sollst stehlen, Vater und Mutter nicht ehren usf. So stellten sie auch im südlichen Deutschland – und es ist zwar verboten, doch wieder erneut worden – die Passionsgeschichte in ähnlicher Weise dar: Pilatus wie einen flegelhaften, groben, hochmütigen Amtmann; die Kriegsknechte, ganz mit der Gemeinheit unserer Zeit, offerieren Christus unter dem Zuge eine Prise Tabak; er verschmäht sie, da stoßen sie ihm den Schnupftabak mit Gewalt in die Nase, und das ganze Volk hat ebensosehr seinen Spaß daran, als es vollkommen fromm und andächtig, ja um so andächtiger dabei ist, je mehr in dieser unmittelbaren eigenen Gegenwärtigkeit des Äußerlichen das Innere der religiösen Vorstellung ihm lebendiger wird. – In dieser Art der

Verwandlung und Verkehrung in unsere Ansicht und Gestalt der Dinge liegt allerdings ein Recht, und die Kühnheit Hans Sachsens kann groß erscheinen, mit Gott und jenen alten Vorstellungen so familiär zu tun und sie den spießbürgerlichen Verhältnissen bei aller Frömmigkeit ganz zu eigen zu machen. Dennoch aber ist es eine Gewalttätigkeit von seiten des Gemüts und eine Bildungslosigkeit des Geistes, dem Gegenstand nicht allein das Recht seiner eigenen Objektivität in keiner Beziehung zu lassen, sondern dieselbe in eine schlechthin nur entgegengesetzte Gestalt zu bringen, wodurch dann nichts als ein burlesker Widerspruch zum Vorschein kommt.

β) Auf der anderen Seite kann die gleiche Subjektivität aus dem Hochmut der *Bildung* hervorgehen, indem sie ihre eigenen Zeitansichten, Sitten, gesellige Konventionen als die allein gültigen und annehmbaren betrachtet und deshalb keinen Inhalt zu genießen imstande ist, bevor er nicht die Form der gleichen Bildung angenommen hat. Von dieser Art war der sogenannte klassische gute Geschmack der Franzosen. Was sie ansprechen sollte, mußte französiert sein; was andere Nationalität und besonders mittelalterliche Gestalt hatte, hieß geschmacklos, barbarisch und wurde verachtungsvoll abgewiesen. Mit Unrecht hat deshalb Voltaire gesagt, daß die Franzosen die Werke der Alten verbessert hätten; sie haben sie nur nationalisiert, und bei dieser Verwandlung verfuhren sie mit allem Fremdartigen und Individuellen um so unendlich ekler, als ihr Geschmack eine vollkommen hofmäßige soziale Bildung, Regelmäßigkeit und konventionelle Allgemeinheit des Sinnes und der Darstellung forderte. Die gleiche Abstraktion einer delikaten Bildung übertrugen sie in ihrer Poesie auch auf die Diktion. Kein Poet durfte *cochon* sagen oder Löffel und Gabel und tausend andere Dinge nennen. Daher die breiten Definitionen und Umschreibungen, statt Löffel oder Gabel z. B. ein Instrument, mit dem man flüssige oder trockene Speisen an den Mund bringt, und dergleichen mehr. Eben damit aber blieb ihr Geschmack

höchst borniert; denn die Kunst, statt ihren Inhalt zu solchen abgeschliffenen Allgemeinheiten plattzuschlagen und auszuglätten, partikularisiert ihn vielmehr zu lebendiger Individualität. Die Franzosen haben sich deshalb am wenigsten mit Shakespeare vertragen können und, wenn sie ihn bearbeiteten, das gerade jedesmal fortgeschnitten, was uns an ihm das Liebste sein würde. Ebenso macht sich Voltaire über Pindar lustig, daß er sagen konnte: ἄριστον μὲν ὕδωρ. Und so müssen denn auch in ihren Kunstwerken Chinesen, Amerikaner oder griechische und römische Helden ganz wie französische Hofleute reden und sich aufführen. Der Achill z. B. in der *Iphigénie en Aulide* ist durch und durch ein französischer Prinz, und stände nicht der Name dabei, so würde keiner in ihm einen Achilleus wiederfinden. Bei den Theaterdarstellungen zwar war er griechisch gekleidet und mit Helm und Panzer versehen, aber zugleich mit gepudertem frisiertem Haar, breiten Hüften durch Poschen, mit roten Talons an den mit farbigen Bändern geknüpften Schuhen; und Racines *Esther* ward zu Ludwig XIV. Zeiten vornehmlich deshalb besucht, weil Ahasverus bei seinem Auftreten ganz ebenso erschien wie Ludwig XIV. selber, wenn er in den großen Audienzsaal eintrat; Ahasverus freilich mit orientalischer Beimischung, aber ganz gepudert und im königlichen Hermelinmantel, und hinter ihm die ganze Masse von frisierten und gepuderten Kammerherren *en habit français* mit Haarbeuteln, Federhüten im Arm, Westen und Hosen von *drap d'or,* in seidenen Strümpfen und mit roten Absätzen an den Schuhen. Wozu nur der Hof und besonders Privilegierte gelangen konnten, das sahen hier auch die übrigen Stände – die *entrée* des Königs, in Verse gebracht. – In dem ähnlichen Prinzip wird in Frankreich häufig die Geschichtsschreibung nicht um ihrer selbst und ihres Gegenstandes willen getrieben, sondern des Zeitinteresses wegen, um etwa der Regierung gute Lehren zu geben oder sie verhaßt zu machen. Ebenso enthalten viele Dramen entweder ausdrücklich ihrem ganzen Inhalte nach oder nur gelegent-

lich Anspielungen auf die Zeitumstände, oder wenn in älteren Stücken dergleichen beziehungsvolle Stellen vorkommen, werden sie absichtlich hervorgezogen und mit größtem Enthusiasmus aufgenommen.

γ) Als eine dritte Weise der Subjektivität können wir die Abstraktion von allem eigentlich wahrhaftigen Kunstgehalt der Vergangenheit und Gegenwart angeben, so daß dem Publikum nur dessen eigene zufällige Subjektivität, wie sie geht und steht, in ihrem gewöhnlichen gegenwärtigen Tun und Treiben vorgeführt wird. Diese Subjektivität heißt alsdann nichts anderes als die eigentümliche Weise des alltäglichen Bewußtseins im prosaischen Leben. Darin allerdings ist jeder sogleich zu Hause, und nur wer mit Kunstforderungen an solch ein Werk herantritt, kann nicht darin heimisch werden, denn von dieser Art der Subjektivität soll uns die Kunst gerade befreien. Kotzebue z. B. hat durch dergleichen Darstellungen zu seiner Zeit nur deshalb so großen Effekt gemacht, daß »unser Jammer und Not, das Einstecken von silbernen Löffeln, das Wagen des Prangers«, daß ferner »Pfarrer, Kommerzienräte, Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors« vor die Augen und Ohren des Publikums gebracht wurden und nun jeder seine eigene Häuslichkeit oder die eines Bekannten und Verwandten usf. vor sich sah oder überhaupt erfuhr, wo ihn in seinen partikulären Verhältnissen und besonderen Zwecken der Schuh drückt. Solcher Subjektivität fehlt in ihr selber die Erhebung zur Empfindung und Vorstellung desjenigen, was den echten Inhalt des Kunstwerks ausmacht, wenn sie auch vermag, das Interesse ihrer Gegenstände auf die gewöhnlichen Forderungen des Herzens und auf sogenannte moralische Gemeinplätze und Reflexionen zurückzuführen. Nach allen diesen drei Gesichtspunkten hin ist die Darstellung der äußeren Verhältnisse in einseitiger Weise subjektiv und läßt der wirklichen objektiven Gestalt gar kein Recht widerfahren.

b) Die zweite Auffassungsart dagegen tut das Entgegengesetzte, indem sie sich bemüht, die Charaktere und Begebnisse

der Vergangenheit soviel als möglich in ihrem wirklichen Lokal sowie in den partikulären Eigentümlichkeiten der Sitten und sonstigen Äußerlichkeiten wiederzugeben. Nach dieser Seite haben besonders wir Deutsche uns hervorgetan. Denn wir sind überhaupt den Franzosen gegenüber die sorgsamsten Archivare aller fremden Eigenheiten und verlangen deshalb auch in der Kunst Treue der Zeit, des Orts, der Gebräuche, Kleider, Waffen usf.; ebensowenig fehlt es uns an Geduld, uns mit saurer Mühe durch Gelehrsamkeit in die Denk- und Anschauungsweise fremder Nationen und entlegener Jahrhunderte hineinzustudieren, um ihre Partikularitäten uns anzubequemen; und diese Vielseitigkeit und Allseitigkeit, die Geister der Nationen aufzufassen und zu verstehen, macht uns auch in der Kunst nicht nur gegen fremde Sonderbarkeiten tolerant, sondern sogar allzu peinlich in der Forderung genauester Richtigkeit solcher unwesentlichen Außendinge. Die Franzosen erscheinen zwar gleichfalls als vielgewandt und tätig, aber so höchstgebildete und praktische Menschen sie auch sein mögen, um so weniger Geduld haben sie für ein ruhiges und anerkennendes Auffassen. Zu urteilen ist bei ihnen immer das erste. Wir dagegen lassen besonders in fremden Kunstwerken jedes treue Gemälde gelten; ausländische Pflanzen, Gebilde, aus welchem Reiche der Natur es sei, Geräte aller Art und Gestalt, Hunde und Katzen, selbst ekelhafte Gegenstände sind uns genehm; und so wissen wir uns auch mit den fremdartigsten Anschauungsweisen, Opfern, Legenden der Heiligen und ihren vielen Absurditäten sowie mit anderweitigen abnormen Vorstellungen zu befreunden. Ebenso kann es uns in Darstellung der handelnden Personen als das wesentlichste erscheinen, sie in ihrem Sprechen, ihren Trachten usf. um ihrer selbst willen, und wie sie wirklich ihrem Zeit- und Nationalcharakter nach für sich zu- und gegeneinander gewesen sind, auftreten zu lassen.

In neuerer Zeit, besonders seit Friedrich von Schlegels Wirksamkeit, ist die Vorstellung aufgekommen, daß die Objekti-

vität eines Kunstwerks durch eine solche Art der Treue begründet werde. Deshalb müsse sie den Hauptgesichtspunkt ausmachen, und auch unser subjektives Interesse habe sich vornehmlich auf die Freude an dieser Treue und deren Lebendigkeit zu beschränken. Wird eine solche Forderung aufgestellt, so ist darin ausgesprochen, daß wir kein Interesse höherer Art in Rücksicht auf die Wesentlichkeit des dargestellten Gehalts sowie kein näheres Interesse heutiger Bildung und Zwecke mitbringen dürften. In dieser Art sind denn auch in Deutschland, als man durch Herders Anregung allgemeiner wieder anfing, auf das Volkslied aufmerksam zu werden, allerlei Liederarten im Nationaltone von Völkern und Stämmen einfacher Bildung gedichtet worden – irokesische, neugriechische, lappländische, türkische, tatarische, mongolische usf. –, und man hat es für eine große Genialität gehalten, sich ganz in fremde Sitten und Volksanschauungen hineinzudenken und zu -dichten. Wenn sich nun aber auch der Dichter selbst vollständig in dergleichen Fremdartigkeiten einarbeitet und hineinempfindet, so können sie doch für das Publikum, das sie genießen soll, nur immer etwas Äußerliches sein.

Überhaupt aber bleibt diese Ansicht, wenn sie einseitig festgehalten wird, bei dem ganz Formellen der historischen Richtigkeit und Treue stehen, indem sowohl von dem Inhalte und dessen substantiellem Gewicht als auch von der Bildung und dem Gehalte der gegenwärtigen Anschauung und des heutigen Gemüts abgesehen wird. Von dem einen jedoch ist ebensowenig als von dem anderen zu abstrahieren, sondern diese beiden Seiten fordern ihre gleiche Befriedigung und haben die dritte Forderung historischer Treue in ganz anderer Weise, als wir bisher sahen, mit sich in Übereinstimmung zu bringen. Dies führt uns zu der Betrachtung der wahren Objektivität und Subjektivität, denen das Kunstwerk Genüge zu leisten hat.

c) Das Nächste, was sich im allgemeinen über diesen Punkt sagen läßt, besteht darin, daß keine der soeben betrachteten

Seiten sich auf Kosten der anderen einseitig und verletzend hervortun dürfe, daß aber die bloß historische Richtigkeit in äußerlichen Dingen des Lokals, der Sitten, Gebräuche, Institutionen den untergeordneten Teil des Kunstwerks ausmache, welcher dem Interesse eines wahrhaften und auch für die Gegenwart der Bildung unvergänglichen Gehalts weichen müsse.

In dieser Rücksicht lassen sich gleichfalls der echten Art der Darstellung folgende relativ mangelhafte Auffassungsweisen gegenüberstellen.

α) Erstens kann die Darstellung der Eigentümlichkeit einer Zeit ganz getreu, richtig, lebendig und auch dem gegenwärtigen Publikum durchweg verständlich sein, ohne jedoch aus der Gewöhnlichkeit der Prosa herausgehen und in sich selber poetisch zu werden. Goethes *Götz von Berlichingen* z. B. gibt uns hierfür auffallende Proben. Wir brauchen nur gleich den Anfang aufzuschlagen, der uns in eine Herberge nach Schwarzenberg in Franken bringt: Metzler, Sievers am Tische; zwei Reitersknechte beim Feuer; Wirt.

SIEVERS Hänsel, noch ein Glas Branntwein, und meß christlich.

WIRT Du bist der Nimmersatt.

METZLER *leise zu Sievers:* Erzähl das noch einmal vom Berlichingen! Die Bamberger dort ärgern sich, sie möchten schwarz werden. – Usf.

Ebenso geht es im dritten Akt zu:

GEORG *kommt mit einer Dachrinne:* Da hast du Blei. Wenn du nur mit der Hälfte triffst, so entgeht keiner, der Ihro Majestät ansagen kann: Herr, wir haben schlecht bestanden.

LERSE *haut davon:* Ein brav Stück!

GEORG Der Regen mag sich einen andern Weg suchen! Ich bin nicht bang davor; ein braver Reiter und ein rechter Regen kommen überall durch.

LERSE. *Er gießt.* Halt den Löffel. *Geh ans Fenster.* Da zieht so ein Reichsmusje mit der Büchse herum; sie denken, wir haben uns verschossen. Er soll die Kugel versuchen, warm, wie sie aus der Pfanne kommt. *Lädt.*
GEORG *lehnt den Löffel an:* Laß mich sehn.
LERSE *schießt:* Da liegt der Spatz. – Usw.[11]

Das alles ist höchst anschaulich, verständlich im Charakter der Situation und der Reiter geschildert; dessenungeachtet sind diese Szenen höchst trivial und in sich selbst prosaisch, indem sie nur die ganz gewöhnliche Erscheinungsweise und Objektivität, welche allerdings jedwedem naheliegt, zum Inhalt und zur Form nehmen. Das Ähnliche findet sich auch noch in vielen anderen Jugendprodukten Goethes, welche besonders gegen alles gerichtet waren, was bisher als Regel gegolten hatte, und ihren Haupteffekt durch die Nähe hervorbrachten, in welche sie alles zu uns durch die größte Faßbarkeit der Anschauung und Empfindung heranbrachten. Aber die Nähe war so groß und der innere Gehalt zum Teil so gering, daß sie eben dadurch trivial wurden. Diese Trivialität merkt man hauptsächlich bei dramatischen Werken erst recht während der Aufführung, indem man sogleich beim Eintritt schon durch viele Vorbereitungen, die Lichter, die geputzten Leute, in der Stimmung ist, etwas anderes finden zu wollen als zwei Bauern, zwei Reiter und noch ein Glas Schnaps. Der *Götz* hat denn auch vorzugsweise beim Lesen angezogen; auf der Bühne hat er sich nicht lange erhalten können.

β) Nach der anderen Seite hin kann uns das Historische einer früheren Mythologie, das Fremdartige historischer Staatszustände und Sitten dadurch bekannt und angeeignet sein, daß wir durch die allgemeine Bildung der Zeit auch mannigfache Kenntnis von der Vergangenheit haben. So

11 Hegel (bzw. Hotho) zitiert den von der Fassung von 1773/74 leicht abweichenden Text der Ausgabe bei Göschen, *Goethes Schriften*, 2 Bde., 1787, und bei Cotta, *Goethes Werke*, 8 Bde., 1828

macht z. B. die Bekanntschaft mit der Kunst und Mythologie, mit der Literatur, dem Kultus, den Gebräuchen des Altertums den Ausgangspunkt unserer heutigen Bildung aus: jeder Knabe schon kennt aus der Schule her die griechischen Götter, Heroen und historischen Figuren. Wir können deshalb die Gestalten und Interessen der griechischen Welt, insoweit sie in der Vorstellung zu den unsrigen geworden sind, auch auf dem Boden der Vorstellung mitgenießen, und es ist nicht zu sagen, weshalb wir es nicht mit der indischen oder ägyptischen und skandinavischen Mythologie ebensoweit sollten bringen können. Außerdem ist in den religiösen Vorstellungen dieser Völker das Allgemeine, Gott, auch vorhanden. Das Bestimmte aber, die *besonderen* griechischen oder indischen Gottheiten, haben keine *Wahrheit* mehr für uns, wir glauben nicht mehr daran und lassen sie uns nur für unsere Phantasie gefallen. Dadurch bleiben sie aber unserem eigentlichen tieferen Bewußtsein immer fremd, und es ist nichts so leer und kalt, als wenn es in den Opern z. B. heißt: »O ihr Götter!« oder: »O Jupiter!« oder gar: »O Isis und Osiris!« – vollends aber, wenn noch die Elendigkeit der Orakelsprüche – und selten geht es ohne Orakel ab in der Oper – hinzukommt, an deren Stelle jetzt erst in der Tragödie die Verrücktheit und das Hellsehen treten.

Ganz ebenso verhält es sich mit dem anderweitigen historischen Material der Sitten, Gesetze usf. Auch dies Geschichtliche *ist* wohl, aber es ist *gewesen*, und wenn es mit der Gegenwart des Lebens keinen Zusammenhang mehr hat, so ist es, mögen wir es noch so gut und genau kennen, nicht das Unsrige; für das Vorübergegangene aber haben wir nicht aus dem bloßen Grunde schon, daß es einmal dagewesen ist, Interesse. Das Geschichtliche ist nur dann das Unsrige, wenn es der Nation angehört, der wir angehören, oder wenn wir die Gegenwart überhaupt als eine Folge derjenigen Begebenheiten ansehen können, in deren Kette die dargestellten Charaktere oder Taten ein wesentliches Glied ausmachen. Denn auch der bloße Zusammenhang des gleichen Bodens

und Volks reicht nicht letztlich aus, sondern die Vergangenheit selbst des eigenen Volks muß in näherer Beziehung zu unserem Zustand, Leben und Dasein stehen.

In dem Nibelungenlied z. B. sind wir zwar geographisch auf einheimischem Boden, aber die Burgunder und König Etzel sind so sehr von allen Verhältnissen unserer gegenwärtigen Bildung und deren vaterländischen Interessen abgeschnitten, daß wir selbst ohne Gelehrsamkeit in den Gedichten Homers uns weit heimatlicher empfinden können. So ist Klopstock zwar durch den Trieb nach Vaterländischem veranlaßt worden, an die Stelle der griechischen Mythologie die skandinavischen Götter zu setzen, aber Wodan, Walhalla und Freia sind bloße Namen geblieben, die weniger noch als Jupiter und der Olymp unserer Vorstellung angehören oder zu unserem Gemüte sprechen.

In dieser Beziehung haben wir uns klarzumachen, daß Kunstwerke nicht für das Studium und die Gelehrsamkeit zu verfertigen sind, sondern daß sie ohne diesen Umweg weitläufiger entlegener Kenntnisse unmittelbar durch sich selber verständlich und genießbar sein müssen. Denn die Kunst ist nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis weniger vorzugsweise Gebildeter, sondern für die Nation im großen und ganzen da. Was aber für das Kunstwerk überhaupt gilt, findet auf die Außenseite der dargestellten geschichtlichen Wirklichkeit gleiche Anwendung. Auch sie muß uns, die wir auch zu unserer Zeit und unserem Volke gehören, ohne breite Gelehrsamkeit klar und erfaßbar sein, so daß wir darin heimisch zu werden vermögen und nicht vor ihr als vor einer uns fremden und unverständlichen Welt stehenzubleiben genötigt sind.

γ) Hierdurch nun sind wir der echten Weise der Objektivität und Aneignung von Stoffen aus vergangenen Zeiten schon nähergerückt.

αα) Das erste, was wir hier anführen können, betrifft die echten Nationalgedichte, welche seit jeher bei allen Völkern von der Art gewesen sind, daß die äußere, geschichtliche

Seite durch sich selber schon der Nation angehörte und ihr nichts Fremdes blieb. So ist es mit den indischen Epopöen, den Homerischen Gedichten und der dramatischen Poesie der Griechen. Sophokles hat den Philoktet, die Antigone, den Ajax, Orest, Ödipus und seine Chorführer und Chöre nicht so reden lassen, als sie zu ihrer Zeit würden gesprochen haben. In der gleichen Weise haben die Spanier ihre Romanzen vom Cid; Tasso in seinem *Befreiten Jerusalem* besang die allgemeine Angelegenheit der katholischen Christenheit; *Camões,* der portugiesische Dichter, schildert die Entdekkung des Seewegs nach Ostindien um das Vorgebirge der Guten Hoffnung, die in sich unendlich wichtigen Taten der Seehelden, und diese Taten waren die Taten seiner Nation; Shakespeare dramatisierte die tragische Geschichte seines Landes, und Voltaire selbst machte seine *Henriade.* Auch wir Deutsche sind doch endlich davon abgekommen, entfernte Geschichten, die für uns kein nationales Interesse mehr haben, zu nationalen epischen Gedichten verarbeiten zu wollen. Bodmers Noachide[12] und Klopstocks *Messias* sind aus der Mode, wie denn auch die Meinung nicht mehr gilt, es gehöre zur Ehre einer Nation, auch ihren Homer und außerdem ihren Pindar, Sophokles und Anakreon zu haben. Jene biblischen Geschichten liegen zwar unserer Vorstellung durch die Vertrautheit mit dem Alten und Neuen Testamente näher, aber das Geschichtliche der äußeren Gebräuche bleibt uns doch immer nur eine fremde Sache der Gelehrsamkeit, und eigentlich liegt als das Bekannte nur der prosaische Faden der Begebenheiten und Charaktere vor uns, welche durch die Bearbeitung mehr nur in neue Phrasen gestoßen werden, so daß wir in dieser Beziehung nichts als das Gefühl eines bloß Gemachten erhalten.

ββ) Nun kann sich aber die Kunst nicht allein auf einheimische Stoffe beschränken und hat sich in der Tat, je mehr die besonderen Völker miteinander in Berührung traten, ihre

12 Johann Jakob Bodmer, *Noa ein Heldengedicht,* 1750

Gegenstände immer weiter aus allen Nationen und Jahrhunderten hergenommen. Geschieht dies, so ist es nicht etwa als eine große Genialität anzusehen, daß sich der Dichter ganz in fremde Zeiten hineinlebt, sondern die geschichtliche Außenseite muß so in der Darstellung auf der Seite gehalten werden, daß sie zur unbedeutenden Nebensache für das Menschliche, Allgemeine wird. In solcher Weise z. B. hat schon das Mittelalter zwar Stoffe des Altertums entlehnt, doch den Gehalt seiner eigenen Zeit hineingelegt und nun freilich wieder in extremer Weise nichts als den bloßen Namen Alexanders oder des Äneas und Kaisers Oktavianus übriggelassen.

Das allererste ist und bleibt die unmittelbare Verständlichkeit, und wirklich haben auch alle Nationen sich in dem geltend gemacht, was ihnen als Kunstwerk zusagen sollte, denn sie wollten einheimisch, lebendig und gegenwärtig darin sein. In dieser selbständigen Nationalität hat Calderon seine Zenobia und Semiramis bearbeitet und Shakespeare den verschiedenartigsten Stoffen einen englischen nationalen Charakter einzuprägen verstanden, obschon er den wesentlichen Grundzügen nach bei weitem tiefer als die Spanier auch den geschichtlichen Charakter fremder Nationen, wie z. B. der Römer, zu bewahren wußte. Selbst die griechischen Tragiker haben das Gegenwärtige ihrer Zeit und der Stadt, der sie angehörten, im Auge gehabt. Der *Ödipus auf Kolonos* z. B. hat nicht nur in Rücksicht auf das Lokal einen näheren Bezug auf Athen, sondern auch dadurch, daß Ödipus in diesem Lokal sterbend ein Hort für Athen werden sollte. In anderen Beziehungen haben auch die *Eumeniden* des Aischylos durch die Entscheidung des Areopags ein näheres heimisches Interesse für die Athenienser. Dagegen hat die griechische Mythologie, wie mannigfaltig sie auch und immer von neuem wieder seit dem Wiederaufleben der Künste und Wissenschaften ist benutzt worden, nie bei den modernen Völkern vollkommen einheimisch werden wollen und ist mehr oder weniger selbst in den bildenden Künsten und

mehr noch in der Poesie – ihrer weiten Ausbreitung unerachtet – kalt geblieben. Es wird z. B. keinem Menschen jetzt einfallen, ein Gedicht an Venus, Jupiter oder Pallas zu machen. Die Skulptur zwar kann immer noch nicht ohne die griechischen Götter auskommen, aber ihre Darstellungen sind deshalb auch größtenteils nur Kennern, Gelehrten und dem engeren Kreise der Gebildetesten zugänglich und verständlich. In dem ähnlichen Sinne hat Goethe sich viel Mühe gegeben, die Philostratischen Gemälde den Malern zu näherer Beherzigung und Nachbildung vorstellig zu machen, doch hat er wenig damit ausgerichtet; dergleichen antike Gegenstände in ihrer antiken Gegenwart und Wirklichkeit bleiben dem modernen Publikum wie den Malern immer etwas Fremdes. Dagegen ist es Goethe selber in einem weit tieferen Geiste gelungen, durch seinen *West-östlichen Divan* noch in den späteren Jahren seines freien Innern den Orient in unsere heutige Poesie hineinzuziehen und ihn der heutigen Anschauung anzueignen. Bei dieser Aneignung hat er sehr wohl gewußt, daß er ein westlicher Mensch und ein Deutscher sei, und so hat er wohl den morgenländischen Grundton in Rücksicht auf den östlichen Charakter der Situationen und Verhältnisse durchweg angeschlagen, ebensosehr aber unserem heutigen Bewußtsein und seiner eigenen Individualität das vollständigste Recht widerfahren lassen. In dieser Weise ist es dem Künstler allerdings erlaubt, seine Stoffe aus fernen Himmelsstrichen, vergangenen Zeiten und fremden Völkern zu entlehnen und auch im ganzen und großen der Mythologie, den Sitten und Institutionen ihre historische Gestalt zu bewahren; zugleich aber muß er diese Gestalten nur als Rahmen seiner Gemälde benutzen, das Innere dagegen dem wesentlichen tieferen Bewußtsein seiner Gegenwart in einer Art anpassen, als deren bewunderungswürdigstes Beispiel bis jetzt noch immer Goethes *Iphigenie* dasteht.

In betreff auf solche Umwandlung erhalten wieder die einzelnen Künste eine ganz verschiedene Stellung. Die Lyrik bedarf z. B. in Liebesgedichten am wenigsten der äußer-

lichen, historisch genau geschilderten Umgebung, indem ihr die Empfindung, die Bewegung des Gemüts für sich die Hauptsache ist. Von der Laura selbst z. B. erhalten wir durch Petrarcas Sonette in dieser Beziehung nur eine sehr geringe Kunde, fast nur den Namen, der ebensosehr auch könnte ein anderer sein; von dem Lokal usf. ist nur das Allgemeinste, der Quell von Vaucluse und dergleichen, angegeben. Das Epische dagegen fordert die meiste Ausführlichkeit, welche wir uns denn auch in Ansehung jener historischen Äußerlichkeiten, wenn sie nur klar und verständlich ist, am leichtesten gefallen lassen. Die gefährlichste Klippe aber sind diese Außenseiten für die dramatische Kunst, besonders bei Theateraufführungen, wo alles unmittelbar zu uns gesprochen wird oder lebendig an unsere sinnliche Anschauung kommt, so daß wir ebenso unmittelbar uns darin bekannt und vertraut finden wollen. Hier muß die Darstellung der historischen äußeren Wirklichkeit deshalb am meisten untergeordnet und ein bloßer Rahmen bleiben; es muß gleichsam nur dasselbe Verhältnis beibehalten werden, das wir in Liebesgedichten finden, in welchen der Geliebten, obschon wir mit den ausgesprochenen Empfindungen und der Art ihres Ausdrucks vollständig sympathisieren können, ein unserer eigenen Geliebten fremder Name gegeben ist. Es heißt da gar nichts, wenn die Gelehrten die Richtigkeit der Sitten, der Bildungsstufe, der Gefühle vermissen. In Shakespeares historischen Stücken z. B. ist für uns vieles, was uns fremd bleibt und wenig interessieren kann. Beim Lesen sind wir zwar damit zufrieden, im Theater nicht. Die Kritiker und Kenner meinen allerdings, dergleichen historische Kostbarkeiten sollten ihretwegen mit zur Darstellung kommen, und schimpfen dann über den schlechten, verdorbenen Geschmack des Publikums, wenn es bei solchen Dingen seine Langeweile zu erkennen gibt; das Kunstwerk aber und sein unmittelbarer Genuß ist nicht für die Kenner und Gelehrten, sondern für das Publikum, und die Kritiker brauchen nicht so vornehm zu tun, denn auch sie gehören zu demselben Publikum,

und ihnen selber kann die Genauigkeit in historischen Einzelheiten kein ernstes Interesse sein. In diesem Sinne geben jetzt z. B. die Engländer aus Shakespeareschen Stücken nur die Szenen, welche an und für sich vortrefflich und aus sich selber verständlich sind, indem sie nicht den Pedantismus unserer Ästhetiker haben, daß dem Volke alle die fremdgewordenen Äußerlichkeiten, an denen es keinen Anteil mehr nehmen kann, vor Augen gebracht werden sollen. Werden daher fremde dramatische Werke in Szene gesetzt, so hat jedes Volk ein Recht, Umarbeitungen zu verlangen. Auch das Vortrefflichste *bedarf* in dieser Rücksicht einer Umarbeitung. Man könnte zwar sagen, das eigentlich Vortreffliche müsse für alle Zeiten vortrefflich sein, aber das Kunstwerk hat auch eine zeitliche, sterbliche Seite, und diese ist es, mit welcher eine Änderung vorzunehmen ist. Denn das Schöne erscheint für andere, und diejenigen, für welche es zur Erscheinung gebracht wird, müssen in dieser äußeren Seite der Erscheinung zu Hause sein können.

In dieser Aneignung nun findet alles dasjenige seinen Grund und seine Entschuldigung, was man in der Kunst *Anachronismen* zu nennen und den Künstlern gewöhnlich als einen großen Fehler anzurechnen pflegt. Zu solchen Anachronismen gehören zunächst bloße Äußerlichkeiten. Wenn Falstaff z. B. von Pistolen spricht, so ist dies gleichgültig. Schlimmer schon wird es, wenn Orpheus mit einer Violine in der Hand dasteht, indem hier der Widerspruch mythischer Tage und solch eines modernen Instruments, von dem jeder weiß, daß es in so früher Zeit noch nicht erfunden war, allzu grell hervortritt. Man nimmt sich deshalb jetzt auch auf Theatern z. B. mit solchen Dingen erstaunlich in acht, und die Direktionen halten in Kostüm und Ausstattung sehr auf historische Treue, wie z. B. der Zug in der *Jungfrau von Orleans* auch von dieser Seite viele Mühe gekostet hat, eine Mühe, welche jedoch überhaupt in den meisten Fällen verschwendet ist, indem sie nur das Relative und Gleichgültige betrifft. Die wichtigere Art der Anachronismen besteht nicht in den

Trachten und anderweitigen ähnlichen Äußerlichkeiten, sondern darin, daß in einem Kunstwerke die Personen in der Art sich aussprechen, Empfindungen und Vorstellungen äußern, Reflexionen anstellen, Handlungen begehen, welche sie ihrer Zeit und Bildungsstufe, ihrer Religion und Weltanschauung nach unmöglich haben und ausführen konnten. Auf diese Art des Anachronismus wendet man gewöhnlich die Kategorie der Natürlichkeit an und meint, es sei unnatürlich, wenn die dargestellten Charaktere nicht so reden und handeln, als sie zu ihrer Zeit würden geredet und gehandelt haben. Die Forderung aber solcher Natürlichkeit, einseitig festgehalten, führt sogleich zu Schiefheiten. Denn der Künstler, wenn er das menschliche Gemüt mit seinen Affekten und in sich substantiellen Leidenschaften schildert, darf dies bei aller Bewahrung der Individualität dennoch nicht so schildern, wie sie im gewöhnlichen Leben alltäglich vorkommen, da er jedes Pathos nur in einer demselben schlechthin gemäßen Erscheinung ans Licht fördern soll. Dafür allein ist er Künstler, daß er das Wahrhafte kenne und in seiner wahren Form vor unsere Anschauung und Empfindung bringe. Bei diesem Ausdruck hat er deshalb die jedesmalige Bildung seiner Zeit, Sprache usf. zu berücksichtigen. Zur Zeit des Trojanischen Kriegs ist die Ausdrucksart und ganze Lebensweise ebensowenig von einer Ausbildung gewesen, wie wir sie in der *Ilias* wiederfinden, als die Masse des Volks und die hervorragenden Gestalten der griechischen Königsfamilien eine so ausgebildete Anschauungs- und Ausdrucksweise hatten, wie wir sie im Aischylos oder in der vollendeten Schönheit des Sophokles bewundern müssen. Eine solche Verletzung der sogenannten Natürlichkeit ist ein für die Kunst *notwendiger Anachronismus*. Die innere Substanz des Dargestellten bleibt dieselbe, aber die entwickelte Bildung macht für den Ausdruck und die Gestalt eine Umwandlung nötig. Ganz anders freilich stellt sich die Sache, wenn Anschauungen und Vorstellungen einer *späteren* Entwicklung des religiösen und sittlichen

Bewußtseins auf eine Zeit oder Nation übertragen werden, deren ganze Weltanschauung solchen neueren Vorstellungen *widerspricht*. So hat die christliche Religion Kategorien des Sittlichen zur Folge gehabt, welche den Griechen durchaus fremd waren. Die innere Reflexion z. B. des Gewissens bei der Entscheidung dessen, was gut und schlecht sei, Gewissensbisse und Reue gehören erst der moralischen Ausbildung der modernen Zeit an; der heroische Charakter weiß von der Inkonsequenz der Reue nichts; was er getan hat, das hat er getan. Orest hat um des Muttermordes willen keine Reue, die Furien der Tat verfolgen ihn zwar, aber die Eumeniden sind zugleich als allgemeine Mächte und nicht als die inneren Nattern seines nur subjektiven Gewissens dargestellt. Diesen substantiellen Kern einer Zeit und eines Volkes muß der Dichter kennen, und erst wenn er in diesen innersten Mittelpunkt Entgegenstrebendes und Widersprechendes hineinsetzt, hat er einen Anachronismus höherer Art begangen. In dieser Rücksicht also ist an den Künstler die Forderung zu machen, daß er sich in den Geist vergangener Zeiten und fremder Völker hineinlebe, denn dies Substantielle, wenn es echter Art ist, bleibt allen Zeiten klar; die partikuläre Bestimmtheit aber der bloß äußeren Erscheinung im Roste des Altertums mit aller Genauigkeit des einzelnen nachbilden zu wollen ist nur eine kindische Gelehrsamkeit um eines selbst nur äußerlichen Zweckes willen. Zwar ist auch nach dieser Seite hin wohl eine allgemeine Richtigkeit zu verlangen, welcher jedoch das Recht, zwischen Dichtung und Wahrheit zu schweben, nicht darf geraubt werden.

γγ) Hiermit sind wir zu der wahren Aneignungsweise des Fremdartigen und Äußeren einer Zeit und zur *wahren Objektivität* des Kunstwerks durchgedrungen. Das Kunstwerk muß uns die höheren Interessen des Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, die wahren Tiefen des Gemüts aufschließen; und daß dieser Gehalt durch alle Äußerlichkeiten der Erscheinung durchblicke und mit seinem Grundton durch all das anderweitige Getreibe hin-

durchklinge, das ist die Hauptsache, um welche es sich wesentlich handelt. Die wahre Objektivität enthüllt uns also das *Pathos*, den substantiellen Gehalt einer Situation und die reiche, mächtige Individualität, in welcher die substantiellen Momente des Geistes lebendig sind und zur Realität und Äußerung gebracht werden. Für solchen Gehalt ist dann nur überhaupt eine anpassende, für sich selber verständliche Umgrenzung und bestimmte Wirklichkeit zu fordern. Ist solch ein Gehalt gefunden und im Prinzip des Ideals entfaltet, so ist ein Kunstwerk an und für sich objektiv, sei nun auch das äußerlich Einzelne historisch richtig oder nicht. Dann spricht auch das Kunstwerk an unsere wahre Subjektivität und wird zu unserem Eigentum. Denn mag dann auch der Stoff seiner näheren Gestalt nach aus längst entflohenen Zeiten genommen sein, die bleibende Grundlage ist das Menschliche des Geistes, welches das wahrhaft Bleibende und Mächtige überhaupt ist und seine Wirkung nicht verfehlen kann, da *diese* Objektivität auch den Gehalt und die Erfüllung unseres eigenen Innern ausmacht. Das bloß historisch Äußere dagegen ist die vergängliche Seite, und mit dieser müssen wir uns bei fernliegenden Kunstwerken zu versöhnen suchen und selbst bei Kunstwerken der eigenen Zeit darüber wegzusehen wissen. So sind die Psalmen Davids mit ihrer glänzenden Feier des Herrn in der Güte und dem Zorn seiner Allmacht sowie der tiefe Schmerz der Propheten trotz Babylon und Zion uns noch heute passend und gegenwärtig, und selbst eine Moral, wie Sarastro sie in der *Zauberflöte* singt, wird sich jeder zusamt den Ägyptern bei dem inneren Kern und Geiste ihrer Melodien gefallen lassen.

Solcher Objektivität eines Kunstwerks gegenüber muß deshalb nun auch das Subjekt die falsche Forderung aufgeben, sich selbst mit seinen bloß subjektiven Partikularitäten und Eigenheiten vor sich haben zu wollen. Als *Wilhelm Tell* zum erstenmal in Weimar aufgeführt wurde, war kein Schweizer damit zufrieden. In ähnlicher Weise sucht mancher auch in

den schönsten Gesängen der Liebe vergebens seine eigenen Empfindungen und erklärt deshalb die Darstellung für ebenso falsch, als andere, welche die Liebe nur aus Romanen kennen, nun in der Wirklichkeit nicht eher verliebt zu sein meinen, ehe sie nicht in sich und um sich her ganz dieselben Gefühle und Situationen wiederfinden.

C. Der Künstler

Wir haben in diesem ersten Teile zunächst die allgemeine *Idee* des Schönen, sodann das mangelhafte Dasein derselben in der Schönheit der *Natur* betrachtet, um drittens zum *Ideal* als der adäquaten Wirklichkeit des Schönen hindurchzudringen. Das Ideal entwickelten wir *erstens* selbst wieder seinem *allgemeinen* Begriff nach, der uns *zweitens* jedoch auf die *bestimmte* Darstellungsweise desselben führte. Indem nun aber das Kunstwerk aus dem Geiste entspringt, so bedarf es einer produzierenden subjektiven Tätigkeit, aus welcher es hervorgeht und als Produkt derselben für anderes, für die Anschauung und die Empfindung des Publikums ist. Diese Tätigkeit ist die Phantasie des Künstlers. Wir haben deshalb als *dritte* Seite des Ideals jetzt zum Schluß noch zu besprechen, wie das Kunstwerk dem subjektiven Inneren angehört, als dessen Erzeugnis es noch nicht zur Wirklichkeit herausgeboren ist, sondern sich erst in der *schöpferischen Subjektivität*, im Genie und Talent des Künstlers gestaltet. Doch brauchen wir eigentlich eher dieser Seite nur deshalb zu erwähnen, um von ihr zu sagen, daß sie aus dem Kreise philosophischer Betrachtung auszuschließen sei oder doch nur wenige allgemeine Bestimmungen liefere, obschon es eine häufig aufgeworfene Frage ist, wo denn der Künstler diese Gabe und Fähigkeit der Konzeption und Ausführung hernehme, wie er das Kunstwerk mache. Man möchte gleichsam ein Rezept, eine Vorschrift dafür haben, wie man es anstellen, in welche Umstände und Zustände man sich versetzen müsse, um Ähnliches hervorzubringen. So befragte der

Kardinal von Este Ariosto über seinen *Rasenden Roland*: »Meister Ludwig, wo habt ihr all das verdammte Zeug her?« Raffael, ähnlich befragt, antwortete in einem bekannten Briefe, er strebe einer gewissen Idea nach.

Die näheren Beziehungen können wir nach drei Gesichtspunkten betrachten, indem wir

erstens den Begriff des künstlerischen *Genies* und der *Begeisterung* feststellen,

zweitens von der *Objektivität* dieser schaffenden Tätigkeit sprechen und

drittens den Charakter der wahren *Originalität* zu ermitteln suchen.

1. Phantasie, Genie und Begeisterung

Bei der Frage nach dem Genie handelt es sich sogleich um eine nähere Bestimmung desselben; denn Genie ist ein ganz allgemeiner Ausdruck, welcher nicht nur in betreff auf Künstler, sondern ebensosehr von großen Feldherren und Königen als auch von den Heroen der Wissenschaft gebraucht wird. Wir können auch hier wieder drei Seiten bestimmter unterscheiden.

a. Die Phantasie

Was erstens das *allgemeine* Vermögen zur künstlerischen Produktion angeht, so ist, wenn einmal von Vermögen soll geredet werden, die *Phantasie* als diese hervorstechend künstlerische Fähigkeit zu bezeichnen. Dann muß man sich jedoch sogleich hüten, die Phantasie mit der bloß passiven *Einbildungskraft* zu verwechseln. Die Phantasie ist schaffend.

α) Zu dieser schöpferischen Tätigkeit gehört nun zunächst die Gabe und der Sinn für das *Auffassen* der *Wirklichkeit* und ihrer Gestalten, welche durch das aufmerksame Hören und Sehen die mannigfaltigsten Bilder des *Vorhandenen* dem Geiste einprägen, sowie das aufbewahrende *Gedächtnis* für die bunte Welt dieser vielgestaltigen Bilder. Der Künstler

ist deshalb von dieser Seite her nicht an selbstgemachte Einbildungen verwiesen, sondern von dem flachen sogenannten Idealen ab hat er an die Wirklichkeit heranzutreten. Ein idealischer Anfang in der Kunst und Poesie ist immer sehr verdächtig, denn der Künstler hat aus der Überfülle des Lebens und nicht aus der Überfülle abstrakter Allgemeinheit zu schöpfen, indem in der Kunst nicht wie in der Philosophie der Gedanke, sondern die wirkliche äußere Gestaltung das Element der Produktion abgibt. In diesem Element muß sich daher der Künstler befinden und heimisch werden. Er muß viel gesehen, viel gehört und viel in sich aufbewahrt haben, wie überhaupt die großen Individuen sich fast immer durch ein großes Gedächtnis auszuzeichnen pflegen. Denn was den Menschen interessiert, das behält er, und ein tiefer Geist breitet das Feld seiner Interessen über unzählige Gegenstände aus. Goethe z. B. hat in solcher Weise angefangen und den Kreis seiner Anschauungen sein ganzes Leben hindurch mehr und mehr erweitert. Diese Gabe und dieses Interesse einer bestimmten Auffassung des Wirklichen in seiner realen Gestalt sowie das Festhalten des Erschauten also ist das nächste Erfordernis. Mit der genauen Bekanntschaft der Außengestalt ist nun umgekehrt ebensosehr die gleiche Vertrautheit mit dem *Innern* des Menschen, mit den Leidenschaften des Gemüts und allen Zwecken der menschlichen Brust, zu verbinden, und zu dieser doppelten Kenntnis muß sich die Bekanntschaft mit der Art und Weise fügen, wie das *Innere* des Geistes sich in der *Realität* ausdrückt und durch deren Äußerlichkeit hindurchscheint.

β) *Zweitens* aber bleibt die Phantasie nicht bei diesem bloßen Aufnehmen der äußeren und inneren Wirklichkeit stehen, denn zum idealen Kunstwerk gehört nicht nur das Erscheinen des inneren Geistes in der Realität äußerer Gestalten, sondern die an und für sich seiende Wahrheit und Vernünftigkeit des Wirklichen ist es, welche zur äußeren Erscheinung gelangen soll. Diese *Vernünftigkeit* seines bestimmten Gegenstandes, den er erwählt hat, muß nicht nur

in dem Bewußtsein des Künstlers gegenwärtig sein und ihn bewegen, sondern er muß das Wesentliche und Wahrhaftige seinem ganzen Umfang und seiner ganzen Tiefe nach durchsonnen haben. Denn ohne Nachdenken bringt der Mensch sich das, was in ihm ist, nicht zum Bewußtsein, und so merkt man es auch jedem großen Kunstwerk an, daß der Stoff nach allen Richtungen hin lange und tief erwogen und durchdacht ist. Aus der Leichtfertigkeit der Phantasie geht kein gediegenes Werk hervor. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß der Künstler das Wahrhaftige aller Dinge, welches wie in der Religion, so auch in der Philosophie und Kunst die allgemeine Grundlage ausmacht, in Form *philosophischer* Gedanken ergreifen müsse. Philosophie ist ihm nicht notwendig, und denkt er in philosophischer Weise, so treibt er damit ein der Kunst in betreff auf die Form des Wissens gerade entgegengesetztes Geschäft. Denn die Aufgabe der Phantasie besteht allein darin, sich von jener inneren Vernünftigkeit nicht in Form allgemeiner Sätze und Vorstellungen, sondern in konkreter Gestalt und individueller Wirklichkeit ein Bewußtsein zu geben. Was daher in ihm lebt und gärt, muß der Künstler sich in den Formen und Erscheinungen, deren Bild und Gestalt er in sich aufgenommen hat, darstellen, indem er sie zu seinem Zwecke insoweit zu bewältigen weiß, daß sie das in sich selbst Wahrhaftige nun auch ihrerseits aufzunehmen und vollständig auszudrücken befähigt werden. – Bei dieser Ineinanderarbeitung des vernünftigen Inhalts und der realen Gestalt hat sich der Künstler einerseits die wache Besonnenheit des Verstandes, andererseits die Tiefe des Gemüts und der beseelenden Empfindung zu Hilfe zu nehmen. Es ist deshalb eine Abgeschmacktheit, zu meinen, Gedichte wie die Homerischen seien dem Dichter im Schlafe gekommen. Ohne Besonnenheit, Sonderung, Unterscheidung vermag der Künstler keinen Gehalt, den er gestalten soll, zu beherrschen, und es ist töricht, zu glauben, der echte Künstler wisse nicht, was er tut. Ebenso nötig ist ihm die Konzentration des Gemüts.

γ) Durch diese Empfindung nämlich, die das Ganze durchdringt und beseelt, hat der Künstler seinen Stoff und dessen Gestaltung als sein eigenstes Selbst, als innerstes Eigentum seiner als *Subjekt*. Denn das bildliche Veranschaulichen entfremdet jeden Gehalt zur Äußerlichkeit, und die Empfindung erst hält ihn in subjektiver Einheit mit dem inneren Selbst. Nach dieser Seite hin muß der Künstler sich nicht nur viel in der Welt umgesehen und mit ihren äußeren und inneren Erscheinungen bekannt gemacht haben, sondern es muß auch vieles und Großes durch seine eigene Brust gezogen, sein Herz muß schon tief ergriffen und bewegt worden sein, er muß viel durchgemacht und durchgelebt haben, ehe er die echten Tiefen des Lebens zu konkreten Erscheinungen herauszubilden imstande ist. Deshalb braust wohl in der Jugend der Genius auf, wie dies bei Goethe und Schiller z. B. der Fall war, aber das Mannes- und Greisenalter erst kann die echte Reife des Kunstwerks zur Vollendung bringen.

b. Das Talent und Genie

Diese produktive Tätigkeit nun der Phantasie, durch welche der Künstler das an und für sich Vernünftige in sich selbst als sein eigenstes Werk zur realen Gestalt herausarbeitet, ist es, die Genie, Talent usf. genannt wird.

α) Welche Seiten zum Genie gehören, haben wir daher soeben bereits betrachtet. Das Genie ist die *allgemeine* Fähigkeit zur wahren Produktion des Kunstwerks sowie die Energie der Ausbildung und Betätigung derselben. Ebensosehr aber ist diese Befähigung und Energie zugleich nur als *subjektive*, denn geistig produzieren kann nur ein selbstbewußtes Subjekt, das sich ein solches Hervorbringen zum Zwecke setzt. Näher jedoch pflegt man noch einen bestimmten Unterschied zwischen *Genius* und *Talent* zu machen. Und in der Tat sind beide auch nicht unmittelbar identisch, obschon ihre Identität zum vollkommenen künstlerischen Schaffen notwendig ist. Die Kunst nämlich, insofern sie überhaupt individualisiert und zur realen Erscheinung ihrer Produkte

herauszutreten hat, fordert nun auch zu den *besonderen* Arten dieser Verwirklichung unterschiedene *besondere* Fähigkeiten. Eine solche kann man als Talent bezeichnen, wie der eine z. B. ein Talent zum vollendeten Violinspiel hat, der andere zum Gesang usf. Ein bloßes Talent aber kann es nur in einer so ganz vereinzelten Seite der Kunst zu etwas Tüchtigem bringen und fordert, um in sich selber vollendet zu sein, dennoch immer wieder die allgemeine Kunstbefähigung und Beseelung, welche der Genius allein verleiht. Talent ohne Genie daher kommt nicht weit über die äußere Fertigkeit hinaus.

β) Talent und Genie nun ferner, heißt es gewöhnlich, müßten dem Menschen *angeboren* sein. Auch hierin liegt eine Seite, mit der es seine Richtigkeit hat, obschon sie in anderer Beziehung ebensosehr wieder falsch ist. Denn der Mensch als Mensch ist auch zur Religion z. B., zum Denken, zur Wissenschaft geboren, d. h. er hat als *Mensch* die Fähigkeit, ein Bewußtsein von Gott zu erhalten und zur denkenden Erkenntnis zu kommen. Es braucht dazu nichts als der Geburt überhaupt und der Erziehung, Bildung, des Fleißes. Mit der Kunst verhält es sich anders; sie fordert eine *spezifische* Anlage, in welche auch ein natürliches Moment als wesentlich hineinspielt. Wie die Schönheit selber die im Sinnlichen und Wirklichen realisierte Idee ist und das Kunstwerk das Geistige zur Unmittelbarkeit des Daseins für Auge und Ohr herausstellt, so muß auch der Künstler nicht in der ausschließlich geistigen Form des Denkens, sondern innerhalb der Anschauung und Empfindung und näher in bezug auf ein sinnliches Material und im Elemente desselben gestalten. Dies künstlerische Schaffen schließt deshalb, wie die Kunst überhaupt, die Seite der Unmittelbarkeit und Natürlichkeit in sich, und diese Seite ist es, welche das Subjekt nicht in sich selbst hervorbringen kann, sondern als unmittelbar gegeben in sich vorfinden muß. Dies allein ist die Bedeutung, in welcher man sagen kann, das Genie und Talent müsse angeboren sein.

In ähnlicher Art sind auch die verschiedenen Künste mehr oder weniger nationell und stehen mit der Naturseite eines Volks im Zusammenhange. Die Italiener z. B. haben Gesang und Melodie fast von Natur, bei den nordischen Völkern dagegen ist die Musik und Oper, obgleich sie die Ausbildung derselben sich mit großem Erfolg haben angelegentlich sein lassen, ebensowenig als die Orangenbäume vollständig einheimisch geworden. Den Griechen ist die schönste Ausgestaltung der epischen Dichtkunst und vor allem die Vollendung der Skulptur eigen, wogegen die Römer keine eigentlich selbständige Kunst besaßen, sondern sie erst von Griechenland her in ihren Boden verpflanzen mußten. Am allgemeinsten verbreitet ist daher überhaupt die Poesie, weil in ihr das sinnliche Material und dessen Formierung die wenigsten Anforderungen macht. Innerhalb der Poesie ist wiederum das Volkslied am meisten nationell und an Seiten der Natürlichkeit geknüpft, weshalb das Volkslied auch den Zeiten geringer geistiger Ausbildung angehört und am meisten die Unbefangenheit des Natürlichen bewahrt. Goethe hat in allen Formen und Gattungen der Poesie Kunstwerke produziert, das Innigste aber und Unabsichtlichste sind seine ersten Lieder. Zu ihnen gehört die geringste Kultur. Die Neugriechen z. B. sind noch jetzt ein dichtendes, singendes Volk. Was heut oder gestern Tapferes geschehen, ein Todesfall, die besonderen Umstände desselben, ein Begräbnis, jedes Abenteuer, eine einzelne Unterdrückung von seiten der Türken – alles und jedes wird bei ihnen sogleich zum Liede, und man hat viele Beispiele, daß oft an dem Tage einer Schlacht schon Lieder auf den neuerrungenen Sieg gesungen wurden. Fauriel[13] hat eine Sammlung neugriechischer Lieder herausgegeben, zum Teil aus dem Munde der Frauen, Ammen und Kindermädchen, die sich nicht genug verwundern konnten, daß er über ihre Lieder erstaunte. – In dieser Weise hängt die Kunst und ihre bestimmte Produktionsart mit der

13 Claude Charles Fauriel, 1772–1844, französischer Philologe

bestimmten Nationalität der Völker zusammen. So sind die Improvisatoren hauptsächlich in Italien einheimisch und von bewunderungswürdigem Talent. Ein Italiener improvisiert noch heute fünfaktige Dramen, und dabei ist nichts Auswendiggelerntes, sondern alles entspringt aus der Kenntnis menschlicher Leidenschaften und Situationen und aus tiefer gegenwärtiger Begeisterung. Ein armer Improvisator, als er eine geraume Zeit gedichtet hatte und endlich umherging, um von den Umstehenden in einen schlechten Hut Geld einzusammeln, war noch so in Eifer und Feuer, daß er zu deklamieren nicht aufhören konnte und mit den Armen und Händen so lange fortgestikulierte und schwenkte, bis am Ende all sein zusammengebetteltes Geld verschüttet war.

γ) Zum Genie nun *drittens* gehört, weil es diese Seite der Natürlichkeit in sich faßt, auch die Leichtigkeit der inneren Produktion und der äußeren technischen Geschicklichkeit in Ansehung bestimmter Künste. Man spricht in dieser Beziehung z. B. bei einem Dichter viel von der Fessel des Versmaßes und Reims oder bei einem Maler von den mannigfaltigen Schwierigkeiten, welche Zeichnung, Farbenkenntnis, Schatten und Licht der Erfindung und Ausführung in den Weg legten. Allerdings gehört zu allen Künsten ein weitläufiges Studium, ein anhaltender Fleiß, eine vielfach ausgebildete Fertigkeit; je größer jedoch und reichhaltiger das Talent und Genie ist, desto weniger weiß es von einer Mühseligkeit im Erwerben der für die Produktion notwendigen Geschicklichkeiten. Denn der echte Künstler hat den *natürlichen* Trieb und das unmittelbare Bedürfnis, alles, was er in seiner Empfindung und Vorstellung hat, sogleich zu gestalten. Diese Gestaltungsweise ist *seine* Art der Empfindung und Anschauung, welche er mühelos als das eigentliche ihm angemessene Organ in sich findet. Ein Musiker z. B. kann das Tiefste, was sich in ihm regt und bewegt, nur in Melodien kundgeben, und was er empfindet, wird ihm unmittelbar zur Melodie, wie es dem Maler zu Gestalt und Farbe und

dem Dichter zur Poesie der Vorstellung wird, die ihre Gebilde in wohllautende Worte kleidet. Und diese Gestaltungsgabe besitzt er nicht nur als theoretische Vorstellung, Einbildungskraft und Empfindung, sondern ebenso unmittelbar auch als praktische Empfindung, d. h. als Gabe wirklicher Ausführung. Beides ist im echten Künstler verbunden. Was in seiner Phantasie lebt, kommt ihm dadurch gleichsam in die Finger, wie es uns in den Mund kommt, herauszusagen, was wir denken, oder wie unsere innersten Gedanken, Vorstellungen und Empfindungen unmittelbar an uns selber in Stellung und Gebärden erscheinen. Der echte Genius ist seit jeher mit den Außenseiten der technischen Ausführung leicht zustande gekommen und hat auch selbst das ärmste und scheinbar ungefügigste Material so weit bezwungen, daß es die inneren Gestalten der Phantasie in sich aufzunehmen und darzustellen genötigt wurde. Was in dieser Weise unmittelbar in ihm liegt, muß der Künstler zwar zur vollständigen Fertigkeit durchüben, die Möglichkeit unmittelbarer Ausführung jedoch muß ebensosehr als Naturgabe in ihm sein; sonst bringt es die bloß eingelernte Fertigkeit nie zu einem lebendigen Kunstwerk. Beide Seiten, die innere Produktion und deren Realisierung, gehen dem Begriff der Kunst gemäß durchweg Hand in Hand.

c. Die Begeisterung

Die Tätigkeit der Phantasie und technischen Ausführung nun, als Zustand im Künstler für sich betrachtet, ist das, was man drittens *Begeisterung* zu nennen gewohnt ist.

α) In betreff auf sie fragt es sich zunächst nach der Art ihrer *Entstehung*, rücksichtlich welcher die verschiedenartigsten Vorstellungen verbreitet sind.

αα) Insofern das Genie überhaupt im engsten Zusammenhange des Geistigen und Natürlichen steht, hat man geglaubt, daß die Begeisterung vornehmlich durch *sinnliche* Anregung könne zuwege gebracht werden. Aber die Wärme des Bluts macht's nicht allein, Champagner gibt noch keine

Poesie; wie Marmontel z. B. erzählt, er habe in der Champagne in einem Keller bei sechstausend Flaschen vor sich gehabt, und es sei ihm doch nichts Poetisches zugeflossen. Ebenso kann sich das beste Genie oft genug morgens und abends beim frischen Wehen der Lüfte ins grüne Gras legen und in den Himmel sehen und wird doch von keiner sanften Begeisterung angehaucht werden.

ββ) Umgekehrt läßt sich die Begeisterung ebensowenig durch die bloß *geistige Absicht* zur Produktion hervorrufen. Wer sich bloß vornimmt, begeistert zu sein, um ein Gedicht zu machen oder ein Bild zu malen und eine Melodie zu erfinden, ohne irgendeinen Gehalt schon zu lebendiger Anregung in sich zu tragen, und nun erst hier und dort nach einem Stoffe umhersuchen muß, der wird aus dieser bloßen Absicht heraus, alles Talentes unerachtet, noch keine schöne Konzeption zu fassen oder ein gediegenes Kunstwerk hervorzubringen imstande sein. Weder jene nur sinnliche Anregung noch der bloße Wille und Entschluß verschafft echte Begeisterung, und solche Mittel anzuwenden beweist nur, daß das Gemüt und die Phantasie noch kein wahrhaftes Interesse in sich gefaßt haben. Ist dagegen der künstlerische Trieb rechter Art, so hat sich dies Interesse schon im voraus auf einen bestimmten Gegenstand und Gehalt geworfen und ihn festgehalten.

γγ) Die wahre Begeisterung deshalb entzündet sich an irgendeinem bestimmten Inhalt, den die Phantasie, um ihn künstlerisch auszudrücken, ergreift, und ist der Zustand dieses tätigen Ausgestaltens selbst – sowohl im subjektiven Innern als auch in der objektiven Ausführung des Kunstwerks; denn für diese gedoppelte Tätigkeit ist Begeisterung notwendig. Da läßt sich nun wieder die Frage aufwerfen, in welcher Weise solch ein Stoff an den Künstler kommen müsse. Auch in dieser Beziehung gibt es mehrfache Ansichten. Wie oft hört man nicht die Forderung aufstellen, der Künstler habe seinen Stoff nur aus sich selber zu schöpfen. Allerdings kann dies der Fall sein, wenn z. B. der Dichter »wie

der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet«. Der eigene Frohsinn ist dann der Anlaß, der auch zugleich aus dem Innern heraus sich selbst als Stoff und Inhalt darbieten kann, indem er zum künstlerischen Genuß der eigenen Heiterkeit treibt. Dann ist auch »das Lied, das aus der Kehle dringt, ein Lohn, der reichlich lohnet«. Auf der anderen Seite jedoch sind oft die größten Kunstwerke auf eine ganz äußerliche Veranlassung geschaffen worden. Die Preisgesänge Pindars z. B. sind häufig aus Aufträgen entstanden, ebenso ist den Künstlern für Gebäude und Gemälde der Zweck und Gegenstand unzähligemal aufgegeben worden, und sie haben sich doch dafür zu begeistern vermocht. Ja, es ist sogar eine vielfach zu vernehmende Klage der Künstler, daß es ihnen an Stoffen fehle, die sie bearbeiten könnten. Eine solche Äußerlichkeit und deren Anstoß zur Produktion ist hier das Moment der Natürlichkeit und Unmittelbarkeit, welche zum Begriff des Talents gehört und sich in Rücksicht auf den Beginn der Begeisterung daher gleichfalls hervorzutun hat. Die Stellung des Künstlers ist nach dieser Seite hin von der Art, daß er eben als *natürliches* Talent in Verhältnis zu einem *vorgefundenen* gegebenen Stoffe tritt, indem er sich durch einen äußeren Anlaß, durch ein Begebnis, oder wie Shakespeare z. B. durch Sagen, alte Balladen, Novellen, Chroniken in sich aufgefordert findet, diesen Stoff zu gestalten und sich überhaupt darauf zu äußern. Die Veranlassung also zur Produktion kann ganz von außen kommen, und das einzig wichtige Erfordernis ist nur, daß der Künstler ein wesentliches Interesse fasse und den Gegenstand in sich lebendig werden lasse. Dann kommt die Begeisterung des Genies von selbst. Und ein echt lebendiger Künstler findet eben durch diese Lebendigkeit tausend Veranlassungen zur Tätigkeit und Begeisterung – Veranlassungen, an welchen andere, ohne davon berührt zu werden, vorübergehen.

β) Fragen wir weiter, worin die künstlerische Begeisterung *bestehe,* so ist sie nichts anderes, als von der Sache ganz er-

füllt zu werden, ganz in der Sache gegenwärtig zu sein und nicht eher zu ruhen, als bis die Kunstgestalt ausgeprägt und in sich abgerundet ist.

γ) Wenn nun aber der Künstler in dieser Weise den Gegenstand ganz zu dem seinigen hat werden lassen, muß er umgekehrt seine subjektive Besonderheit und deren zufällige Partikularitäten zu vergessen wissen und sich seinerseits ganz in den Stoff versenken, so daß er als Subjekt nur gleichsam die Form ist für das Formieren des Inhaltes, der ihn ergriffen hat. Eine Begeisterung, in welcher sich das Subjekt als Subjekt aufspreizt und geltend macht, statt das Organ und die lebendige Tätigkeit der Sache selber zu sein, ist eine schlechte Begeisterung. – Dieser Punkt führt uns zu der sogenannten Objektivität künstlerischer Hervorbringungen hinüber.

2. Die Objektivität der Darstellung

a) Im gewöhnlichen Sinne des Wortes wird die Objektivität so verstanden, daß im Kunstwerk jeder Inhalt die Form der sonst schon vorhandenen Wirklichkeit annehmen und uns in dieser bekannten Außengestalt entgegentreten müsse. Wollten wir uns mit solch einer Objektivität begnügen, so könnten wir auch Kotzebue einen objektiven Dichter nennen. Bei ihm finden wir die gemeine Wirklichkeit durchweg wieder. Der Zweck der Kunst aber ist es gerade, sowohl den Inhalt als die Erscheinungsweise des Alltäglichen abzustreifen und nur das an und für sich Vernünftige zu dessen wahrhafter Außengestalt durch geistige Tätigkeit aus dem Innern herauszuarbeiten. – Auf die bloß äußerliche Objektivität daher, der die volle Substanz des Inhalts abgeht, hat der Künstler nicht loszugehen. Denn die Auffassung des sonst schon Vorhandenen kann weiter hinauf zwar in sich selbst von höchster Lebendigkeit sein und, wie wir schon früher an einigen Beispielen aus Goethes Jugendwerken sahen, durch ihre innere Beseelung eine große Anziehung ausüben; wenn

ihr aber ein echter Gehalt abgeht, so bringt sie es dennoch nicht zur wahren Schönheit der Kunst.

b) Eine zweite Art macht sich deshalb das Äußerliche als solches nicht zum Zweck, sondern der Künstler hat seinen Gegenstand mit tiefer Innerlichkeit des Gemüts ergriffen. Dies Innere aber bleibt so sehr verschlossen und konzentriert, daß es sich nicht zur bewußten Klarheit hervorringen und zur wahren Entfaltung kommen kann. Die Beredsamkeit des Pathos beschränkt sich darauf, sich durch äußerliche Erscheinungen, an welche es anklingt, ahnungsreich anzudeuten, ohne die Kraft und Bildung zu haben, die volle Natur des Inhalts explizieren zu können. Volkslieder besonders gehören dieser Weise der Darstellung an. Äußerlich einfach, deuten sie auf ein weiteres, tiefes Gefühl hin, das ihnen zugrunde liegt, doch sich nicht deutlich auszusprechen vermag, indem die Kunst hier selbst noch nicht zu der Bildung gekommen ist, ihren Gehalt in offener Durchsichtigkeit zutage zu bringen, und sich damit begnügen muß, denselben durch Äußerlichkeiten für die Ahnung des Gemüts erratbar zu machen. Das Herz bleibt in sich gedrungen und gepreßt und spiegelt sich, um dem Herzen verständlich zu sein, nur an ganz endlichen äußeren Umständen und Erscheinungen ab, die allerdings sprechend sind, wenn ihnen auch nur eine ganz leise Wendung auf das Gemüt und die Empfindung hin gegeben wird. Auch Goethe hat in solcher Weise höchst vortreffliche Lieder geliefert. »Schäfers Klagelied« z. B. ist eins der schönsten dieser Art. Das von Schmerz und Sehnsucht gebrochene Gemüt gibt sich in lauter äußerlichen Zügen stumm und verschlossen kund, und dennoch klingt die konzentrierteste Tiefe der Empfindung unausgesprochen hindurch. Im »Erlkönig« und so vielen anderen herrscht derselbe Ton. Dieser Ton jedoch kann auch bis zur Barbarei der Stumpfheit herunterkommen, die das Wesen der Sache und Situation sich nicht zum Bewußtsein gelangen läßt und sich nur an teils rohe, teils abgeschmackte Äußerlichkeiten hält. Wie es z. B. in dem Tambours-Gesellen aus *Des Knaben*

Wunderhorn heißt: »O Galgen, du hohes Haus!« oder: »Adje, Herr Korporal«, was denn als höchst rührend ist gepriesen worden. Wenn dagegen Goethe singt [»Blumengruß«]:

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich vieltausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl eintausendmal,
Und ihn ans Herz gedrücket
Wie hunderttausendmal! –

so ist hier die Innigkeit in einer ganz anderen Weise angedeutet, die nichts Triviales und in sich selbst Widriges vor unsere Anschauung stellt. Was aber überhaupt dieser ganzen Art der Objektivität abgeht, ist das wirkliche, klare Heraustreten der Empfindung und Leidenschaft, welche in der echten Kunst nicht jene verschlossene Tiefe bleiben darf, die nur leise anklingend sich durch das Äußere hindurchzieht, sondern sich vollständig entweder für sich herauskehren oder das Äußere, in welches sie sich hineinlegt, hell und ganz durchscheinen muß. Schiller z. B. ist bei seinem Pathos mit der ganzen Seele dabei, aber mit einer großen Seele, welche sich in das Wesen der Sache einlebt und deren Tiefen zugleich aufs freieste und glänzendste in der Fülle des Reichtums und Wohlklanges auszusprechen vermag.

c) In dieser Beziehung können wir, dem Begriff des Ideals gemäß, auch hier von seiten der subjektiven Äußerung die wahre Objektivität dahin feststellen, daß von dem echten Gehalt, der den Künstler begeistert, nichts in dem subjektiven Inneren zurückbehalten, sondern alles vollständig, und zwar in einer Weise entfaltet werden muß, in welcher die allgemeine Seele und Substanz des erwählten Gegenstandes ebensosehr hervorgehoben als die individuelle Gestaltung desselben in sich vollendet abgerundet und der ganzen Darstellung nach von jener Seele und Substanz durchdrungen erscheint. Denn das Höchste und Vortrefflichste ist nicht etwa das Unaussprechbare, so daß der Dichter in sich noch von größerer Tiefe wäre, als das Werk dartut, sondern seine

Werke sind das Beste des Künstlers und das Wahre; was er ist, das *ist* er, was aber nur im Innern bleibt, das *ist* er nicht.

3. Manier, Stil und Originalität

Wie sehr nun aber vom Künstler eine Objektivität in dem soeben angedeuteten Sinne muß gefordert werden, so ist die Darstellung dennoch das Werk *seiner* Begeisterung. Denn er hat sich als Subjekt ganz mit dem Gegenstande zusammengeschlossen und die Kunstverkörperung aus der inneren Lebendigkeit *seines* Gemüts und *seiner* Phantasie heraus geschaffen. Diese Identität der Subjektivität des Künstlers und der wahren Objektivität der Darstellung ist die dritte Hauptseite, die wir noch kurz betrachten müssen, insofern sich in ihr das vereinigt zeigt, was wir bisher als Genie und Objektivität gesondert haben. Wir können diese Einheit als den Begriff der echten *Originalität* bezeichnen.

Ehe wir jedoch bis zur Feststellung dessen vordringen, was dieser Begriff in sich enthält, haben wir noch zwei Punkte ins Auge zu fassen, deren Einseitigkeit aufzuheben ist, wenn die wahre Originalität soll hervortreten können. Dies ist die subjektive *Manier* und der *Stil*.

a. Die subjektive Manier

Die bloße *Manier* muß wesentlich von der Originalität unterschieden werden. Denn die Manier betrifft nur die *partikulären* und dadurch *zufälligen Eigentümlichkeiten* des Künstlers, die statt der *Sache* selbst und deren idealer Darstellung in der Produktion des Kunstwerks hervortreten und sich geltend machen.

α) Manier in diesem Sinne betrifft dann nicht die allgemeinen Arten der Kunst, welche an und für sich eine unterschiedene Darstellungsweise erfordern, wie z. B. der Landschaftsmaler die Gegenstände anders aufzufassen hat als der historische Maler, der epische Dichter anders als der lyrische

oder dramatische, – sondern Manier ist eine nur diesem Subjekt angehörige Konzeption und zufällige Eigentümlichkeit der Ausführung, welche sogar bis dahin fortgehen kann, mit dem wahren Begriff des Ideals in *direkten Widerspruch* zu geraten. Von dieser Seite her betrachtet, ist die Manier das Schlechteste, dem sich der Künstler hingeben kann, indem er sich nur in seiner beschränkten Subjektivität als solcher gehenläßt. Die Kunst aber hebt überhaupt die bloße Zufälligkeit des Gehalts sowohl als der äußeren Erscheinung auf und macht daher auch an den Künstler die Forderung, daß er die zufälligen Partikularitäten seiner subjektiven Eigentümlichkeit in sich austilge.

β) Deshalb stellt sich denn auch *zweitens* die Manier nicht etwa der wahren Kunstdarstellung direkt entgegen, sondern behält sich mehr nur die *äußeren Seiten* als Spielraum vor. Am meisten gewinnt sie in der Malerei und Musik ihren Platz, weil diese Künste für die Auffassung und Ausführung die größte Breite äußerlicher Seiten darbieten. Eine eigentümliche, dem besonderen Künstler und dessen Nachfolgern und Schülern angehörige und durch häufige Wiederholung bis zur Gewohnheit ausgebildete Darstellungsweise macht hier die Manier aus, welche sich nach zwei Seiten hin zu ergehen die Gelegenheit hat.

αα) Die erste Seite betrifft die Auffassung. Der Ton der Luft z. B., der Baumschlag, die Verteilung des Lichts und Schattens, der ganze Ton der Färbung überhaupt läßt in der Malerei eine unendliche Mannigfaltigkeit zu. Besonders in der Art der Färbung und Beleuchtung finden wir deshalb auch bei den Malern die größte Verschiedenheit und eigentümlichste Auffassungsweise. Dies kann etwa auch ein Farbton sein, den wir im allgemeinen in der Natur nicht wahrnehmen, weil wir unsere Aufmerksamkeit, obschon er vorkommt, nicht darauf gerichtet haben. Diesem oder jenem Künstler aber ist er aufgefallen, er hat ihn sich angeeignet und ist nun alles in dieser Art der Färbung und Beleuchtung zu sehen und wiederzugeben gewohnt geworden. Wie mit der Fär-

bung kann es ihm dann auch mit den Gegenständen selber, ihrer Gruppierung, Stellung, Bewegung gehen. Bei den Niederländern hauptsächlich treffen wir diese Seite der Manier häufig an; van der Neers Nachtstücke z. B. und seine Behandlung des Mondlichts, van der Goyens Sandhügel in so vielen seiner Landschaften, der immer wiederkehrende Glanz des Atlas und anderer Seidenstoffe auf so vielen Bildern anderer Meister gehören in diese Kategorie.

ββ) Weiter sodann erstreckt die Manier sich auf die Exekution, auf die Führung des Pinsels, den Auftrag, die Verschmelzung der Farben usw.

γγ) Indem nun aber solch eine spezifische Art der Auffassung und Darstellung durch die stets sich erneuernde Wiederkehr zur Gewohnheit verallgemeinert und dem Künstler zur anderen Natur wird, liegt die Gefahr nahe, daß die Manier, je spezieller sie ist, um so leichter zu einer seelenlosen und dadurch kahlen Wiederholung und Fabrikation ausartet, bei welcher der Künstler nicht mehr mit vollem Sinn und ganzer Begeisterung dabei ist. Dann sinkt die Kunst zu einer bloßen Handgeschicklichkeit und Handwerksfertigkeit herunter, und die an sich selbst nicht verwerfliche Manier kann zu etwas Nüchternem und Leblosem werden.

γ) Die echtere Manier hat sich deshalb dieser beschränkten Besonderheit zu entheben und in sich selbst so zu erweitern, daß dergleichen spezielle Behandlungsarten sich nicht zu einer bloßen Gewohnheitssache abtöten können, indem sich der Künstler in *allgemeinerer* Weise an die Natur der Sache hält und sich diese allgemeinere Behandlungsart, wie deren *Begriff* es mit sich führt, zu eigen zu machen versteht. In diesem Sinne kann man es z. B. bei Goethe Manier nennen, daß er nicht nur gesellschaftliche Gedichte, sondern auch sonstige ernsthaftere Anfänge durch eine heitere Wendung geschickt zu beendigen weiß, um das Ernsthafte der Betrachtung oder Situation wieder aufzuheben oder zu entfernen. Auch Horaz in seinen Briefen folgt dieser Manier. Dies ist eine Wendung der Konversation und geselligen Behaglichkeit

überhaupt, welche, um nicht tiefer ins Zeug hineinzugeraten, an sich hält, abbricht und das Tiefere selbst wieder mit Gewandtheit ins Heitere hinüberspielt. Auch diese Auffassungsweise ist zwar Manier und gehört zur Subjektivität der Behandlung, aber zu einer Subjektivität, die allgemeinerer Art ist und ganz so verfährt, wie es innerhalb der beabsichtigten Darstellungsart notwendig ist. Von dieser letzten Stufe der Manier aus können wir zur Betrachtung des Stils hinüberschreiten.

b. Stil

»Le style c'est l'homme même«, ist ein bekanntes französisches Wort. Hier heißt Stil überhaupt die Eigentümlichkeit des Subjekts, welche sich in seiner Ausdrucksweise, der Art seiner Wendungen usf. vollständig zu erkennen gibt. Umgekehrt sucht Herr von Rumohr (*Italienische Forschungen*[14], Bd. I, S. 87) den Ausdruck Stil »als ein zur Gewohnheit gediehenes Sichfügen in die inneren Forderungen des Stoffes (zu) erklären, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht«, und teilt in dieser Beziehung höchst wichtige Bemerkungen über die Darstellungsweise mit, welche das bestimmte sinnliche Material der Skulptur z. B. erlaubt oder verbietet. Jedoch braucht man das Wort Stil nicht bloß auf diese Seite des *sinnlichen* Elementes zu beschränken, sondern kann es auf diejenigen Bestimmungen und Gesetze künstlerischer Darstellung ausdehnen, welche aus der Natur einer Kunstgattung, innerhalb derer ein Gegenstand zur Ausführung kommt, hervorgehen. In dieser Rücksicht unterscheidet man in der Musik Kirchenstil und Opernstil, in der Malerei historischen Stil von dem der Genremalerei. Der Stil betrifft dann eine Darstellungsweise, welche den Bedingungen ihres Materials ebensosehr nachkommt, als sie den Forderungen bestimmter Kunstgattungen und deren aus dem Begriff der

14 Siehe Fn. 1, S. 145

Sache herfließenden Gesetzen durchgängig entspricht. Der Mangel an Stil in dieser weiteren Wortbedeutung ist dann entweder das Unvermögen, sich eine solche in sich selbst notwendige Darstellungsweise aneignen zu können, oder die subjektive Willkür, statt des Gesetzmäßigen nur der eigenen Beliebigkeit freien Lauf zu lassen und eine schlechte Manier an die Stelle zu setzen. Deshalb ist es auch, wie schon Herr von Rumohr bemerkt, unstatthaft, die Stilgesetze der einen Kunstgattung auf die der anderen zu übertragen, wie es Mengs z. B. in seiner bekannten Musenversammlung in der Villa Albani tat, wo er »die kolorierten Formen seines Apollo im Prinzipe der Skulptur auffaßte und ausführte«. In ähnlicher Weise sieht man es vielen Dürerschen Gemälden an, daß Dürer den Stil des Holzschnittes sich ganz zu eigen gemacht und auch in der Malerei besonders im Faltenwurf vor sich hatte.

c. Originalität

Die Originalität nun endlich besteht nicht nur im Befolgen der Gesetze des Stils, sondern in der subjektiven Begeisterung, welche, statt sich der bloßen Manier hinzugeben, einen an und für sich vernünftigen Stoff ergreift und denselben ebensosehr im Wesen und Begriff einer bestimmten Kunstgattung als dem allgemeinen Begriff des Ideals gemäß von innen her aus der künstlerischen Subjektivität heraus gestaltet.

α) Die Originalität ist deshalb identisch mit der wahren Objektivität und schließt das Subjektive und Sachliche der Darstellung in *der* Weise zusammen, daß beide Seiten nichts Fremdes mehr gegeneinander behalten. In der einen Beziehung daher macht sie die eigenste Innerlichkeit des Künstlers aus, nach der anderen Seite hin gibt sie jedoch nichts als die Natur des Gegenstandes, so daß jene Eigentümlichkeit nur als die Eigentümlichkeit der Sache selbst erscheint und gleichmäßig aus dieser wie die Sache aus der produktiven Subjektivität hervorgeht.

β) Die Originalität ist deshalb vor allem von der Willkür bloßer Einfälle abzuscheiden. Denn gewöhnlich pflegt man unter Originalität nur das Hervorbringen von Absonderlichkeiten zu verstehen, wie sie nur gerade diesem Subjekt eigentümlich sind und keinem anderen würden zu Sinne kommen. Das ist dann aber nur eine schlechte Partikularität. Niemand z. B. ist in dieser Bedeutung des Wortes origineller als die Engländer, d. h. jeder legt sich auf eine bestimmte Narrheit, die ihm kein vernünftiger Mensch nachmachen wird, und nennt sich im Bewußtsein seiner Narrheit originell.

Hiermit hängt denn auch die besonders heutigentags gerühmte Originalität des Witzes und Humors zusammen. In ihr geht der Künstler von seiner eigenen Subjektivität aus und kehrt immer wieder zu derselben zurück, so daß das eigentliche Objekt der Darstellung nur als eine äußerliche Veranlassung behandelt wird, um den Witzen, Späßen, Einfällen und Sprüngen der subjektivsten Laune vollen Spielraum zu geben. Dann fällt aber der Gegenstand und dies Subjektive auseinander, und mit dem Stoff wird durchaus willkürlich verfahren, damit ja die Partikularität des Künstlers als Hauptsache hervorleuchten könne. Solch ein Humor kann voll Geist und tiefer Empfindung sein und tritt gewöhnlich als höchst imponierend auf, ist aber im ganzen leichter, als man glaubt. Denn den vernünftigen Lauf der Sache stets zu unterbrechen, willkürlich anzufangen, fortzugehen, zu enden, eine Reihe von Witzen und Empfindungen bunt durcheinanderzuwürfeln und dadurch Karikaturen der Phantasie zu erzeugen ist leichter, als ein in sich gediegenes Ganzes im Zeugnis des wahren Ideals aus sich zu entwickeln und abzurunden. Der gegenwärtige Humor aber liebt es, die Widerwärtigkeit eines ungezogenen Talentes herauszukehren, und schwankt von wirklichem Humor denn auch ebensosehr zur Plattheit und Faselei herüber. Wahrhaften Humor hat es selten gegeben; jetzt aber sollen die mattesten Trivialitäten, wenn sie nur die äußere Farbe und

Prätention des Humors haben, für geistreich und tief gelten. Shakespeare dagegen hat großen und tiefen Humor, und dennoch fehlt es auch bei ihm nicht an Flachheiten. Ebenso überrascht auch Jean Pauls Humor oft durch die Tiefe des Witzes und Schönheit der Empfindung, ebensooft aber auch in entgegengesetzter Weise durch barocke Zusammenstellungen von Gegenständen, welche zusammenhangslos auseinanderliegen und deren Beziehungen, zu welchen der Humor sie kombiniert, sich kaum entziffern lassen. Dergleichen hat selbst der größte Humorist nicht im Gedächtnis präsent, und so sieht man es denn auch den Jean Paulschen Kombinationen häufig an, daß sie nicht aus der Kraft des Genies hervorgegangen, sondern äußerlich zusammengetragen sind. Jean Paul hat deshalb auch, um immer neues Material zu haben, in alle Bücher der verschiedensten Art, botanische, juristische, Reisebeschreibungen, philosophische, hineingesehen, was ihn frappierte, sogleich notiert, augenblickliche Einfälle dazugeschrieben und, wenn es nun darauf ankam, selber ans Erfinden zu gehen, äußerlich das Heterogenste – brasilianische Pflanzen und das alte Reichskammergericht – zueinandergebracht. Das ist dann besonders als Originalität gepriesen oder als Humor, der alles und jedes zulasse, entschuldigt worden. Die wahre Originalität aber schließt solche Willkür gerade von sich aus.

Bei dieser Gelegenheit können wir denn auch wieder der Ironie gedenken, welche sich hauptsächlich dann als die höchste Originalität auszugeben liebt, wenn es ihr mit keinem Inhalt mehr Ernst ist und sie ihr Geschäft des Spaßes nur des Spaßes wegen treibt. Nach einer anderen Seite hin bringt sie in ihren Darstellungen eine Menge Äußerlichkeiten zusammen, deren innersten Sinn der Dichter für sich behält, wo denn die List und das Große darin bestehen soll, daß die Vorstellung verbreitet wird, gerade in diesen Zusammentragungen und Äußerlichkeiten sei die Poesie der Poesie und alles Tiefste und Vortrefflichste verborgen, das sich nur eben seiner Tiefe wegen nicht aussprechen lasse. So wurde z. B.

in Friedrich von Schlegels Gedichten zur Zeit, als er sich einbildete, ein Dichter zu sein, dies Nichtgesagte als das Beste ausgegeben; doch diese Poesie der Poesie ergab sich gerade als die platteste Prosa.

γ) Das wahrhafte Kunstwerk muß von dieser schiefen Originalität befreit werden, denn es erweist seine echte Originalität nur dadurch, daß es als die *eine* eigene Schöpfung *eines* Geistes erscheint, der nichts von außen her aufliest und zusammenflickt, sondern das Ganze im strengen Zusammenhange aus einem Guß, in einem Tone sich durch sich selber produzieren läßt, wie die Sache sich in sich selbst zusammengeeint hat. Finden sich dagegen die Szenen und Motive nicht durch sich selber, sondern bloß von außen her zueinander, so ist die innere Notwendigkeit ihrer Einigung nicht vorhanden, und sie erscheinen nur als zufällig durch ein drittes, fremdes Subjekt verknüpft. So ist Goethes *Götz* besonders seiner großen Originalität wegen bewundert worden, und allerdings hat Goethe, wie schon oben gesagt ist, mit vieler Kühnheit in diesem Werke alles geleugnet und mit Füßen getreten, was von den damaligen Theorien der schönen Wissenschaften als Kunstgesetz festgestellt war. Dennoch ist die Ausführung nicht von wahrhafter Originalität. Denn man sieht diesem Jugendwerke noch die Armut eigenen Stoffs an, so daß nun viele Züge und ganze Szenen, statt aus dem großen Inhalte selber herausgearbeitet zu sein, hier und dort aus den Interessen der Zeit, in der es verfaßt ist, zusammengerafft und äußerlich eingefügt erscheinen. Die Szene z. B. des Götz mit dem Bruder Martin, welcher auf Luther hindeutet, enthält nur Vorstellungen, welche Goethe aus dem geschöpft hat, worüber man in dieser Periode in Deutschland die Mönche wieder zu bedauern anfing: daß sie keinen Wein trinken dürften, schläfrig verdauten, dadurch mancherlei Begierden anheimfielen und überhaupt die drei unerträglichen Gelübde, der Armut, Keuschheit und des Gehorsams, ablegen müßten. Dagegen begeistert sich Bruder Martin für das ritterliche Leben Götzens: wie dieser mit der

Beute seiner Feinde beladen sich erinnere: »Den stach ich vom Pferd, eh er schießen konnte, und den rannt ich samt dem Pferd nieder«, und dann auf sein Schloß komme und sein Weib finde; er trinkt auf Frau Elisabeths Gesundheit – und wischt sich die Augen. – Mit diesen zeitlichen Gedanken aber hat Luther nicht angefangen, sondern eine ganz andere Tiefe der religiösen Anschauung und Überzeugung aus Augustin als ein frommer Mönch geschöpft. In derselbigen Weise folgen dann gleich in den nächsten Szenen pädagogische Zeitbeziehungen, die insbesondere Basedow[15] in Anregung gebracht hatte. Die Kinder z. B., hieß es damals, lernten viel unverstandenes Zeug, die rechte Methode aber bestände darin, sie durch Anschauung und Erfahrung Realien zu lehren. Karl nun sagt seinem Vater ganz so, wie es zu Goethes Jugendzeit Mode war, auswendig her: »Jaxthausen ist ein Dorf und Schloß an der Jaxt, gehört seit zweihundert Jahren den Herrn von Berlichingen erb- und eigentümlich zu«; als jedoch Götz ihn fragt: »Kennst du den Herrn von Berlichingen?«, sieht der Bub ihn starr an und kennt vor lauter Gelehrsamkeit seinen eigenen Vater nicht. Götz versichert, er kannte alle Pfade, Weg und Furten, eh er wußte, wie Fluß, Dorf und Burg hieß. Dies sind fremdartige Anhängsel, welche den Stoff selbst nichts angehen; während da, wo derselbe nun in seiner eigentümlichen Tiefe hätte gefaßt werden können, im Gespräche z. B. Götzens und Weislingens, nur kalte prosaische Reflexionen über die Zeit zum Vorschein kommen.

Ein ähnliches Anfügen von einzelnen Zügen, die aus dem Inhalte nicht hervorgehen, finden wir selbst noch in den *Wahlverwandtschaften* wieder: die Parkanlagen, die lebenden Bilder und Pendelschwingungen, das Metallfühlen, die Kopfschmerzen, das ganze aus der Chemie entlehnte Bild der chemischen Verwandtschaften sind von dieser Art. Im Roman, der in einer bestimmten prosaischen Zeit spielt, ist

15 Johann Bernhard Basedow, 1723–1790, Pädagoge

dergleichen freilich eher zu gestatten, besonders wenn es wie bei Goethe so geschickt und anmutig benutzt wird, und außerdem kann sich ein Kunstwerk nicht von der Bildung seiner Zeit durchweg frei machen; aber ein anderes ist es, diese Bildung selber abspiegeln, ein anderes, die Materialien unabhängig vom eigentlichen Inhalt der Darstellung äußerlich aufsuchen und zusammenbringen. Die echte Originalität des Künstlers wie des Kunstwerks liegt nur darin, von der Vernünftigkeit des in sich selber wahren Gehalts beseelt zu sein. Hat der Künstler diese objektive Vernunft ganz zur seinigen gemacht, ohne sie von innen oder außen her mit fremden Partikularitäten zu vermischen und zu verunreinigen, dann allein gibt er in dem gestalteten Gegenstande auch sich selbst in seiner wahrsten Subjektivität, die nur der lebendige Durchgangspunkt für das in sich selber abgeschlossene Kunstwerk sein will. Denn in allem wahrhaftigen Dichten, Denken und Tun läßt die echte Freiheit das Substantielle als eine Macht in sich walten, welche zugleich so sehr die eigenste Macht des subjektiven Denkens und Wollens selber ist, daß in der vollendeten Versöhnung beider kein Zwiespalt mehr übrigzubleiben vermag. So zehrt zwar die Originalität der Kunst jede zufällige Besonderheit auf, aber sie verschlingt sie nur, damit der Künstler ganz dem Zuge und Schwunge seiner von der Sache allein erfüllten Begeisterung des Genius folgen und statt der Beliebigkeit und leeren Willkür sein wahres Selbst in seiner der Wahrheit nach vollbrachten Sache darstellen könne. Keine Manier zu haben war von jeher die einzig große Manier, und in diesem Sinne allein sind Homer, Sophokles, Raffael, Shakespeare originell zu nennen.

Zweiter Teil

ENTWICKLUNG DES IDEALS ZU DEN BESONDEREN FORMEN DES KUNSTSCHÖNEN

Prätention des Humors haben, für geistreich und tief gelten. Shakespeare dagegen hat großen und tiefen Humor, und dennoch fehlt es auch bei ihm nicht an Flachheiten. Ebenso überrascht auch Jean Pauls Humor oft durch die Tiefe des Witzes und Schönheit der Empfindung, ebensooft aber auch in entgegengesetzter Weise durch barocke Zusammenstellungen von Gegenständen, welche zusammenhangslos auseinanderliegen und deren Beziehungen, zu welchen der Humor sie kombiniert, sich kaum entziffern lassen. Dergleichen hat selbst der größte Humorist nicht im Gedächtnis präsent, und so sieht man es denn auch den Jean Paulschen Kombinationen häufig an, daß sie nicht aus der Kraft des Genies hervorgegangen, sondern äußerlich zusammengetragen sind. Jean Paul hat deshalb auch, um immer neues Material zu haben, in alle Bücher der verschiedensten Art, botanische, juristische, Reisebeschreibungen, philosophische, hineingesehen, was ihn frappierte, sogleich notiert, augenblickliche Einfälle dazugeschrieben und, wenn es nun darauf ankam, selber ans Erfinden zu gehen, äußerlich das Heterogenste – brasilianische Pflanzen und das alte Reichskammergericht – zueinandergebracht. Das ist dann besonders als Originalität gepriesen oder als Humor, der alles und jedes zulasse, entschuldigt worden. Die wahre Originalität aber schließt solche Willkür gerade von sich aus.

Bei dieser Gelegenheit können wir denn auch wieder der Ironie gedenken, welche sich hauptsächlich dann als die höchste Originalität auszugeben liebt, wenn es ihr mit keinem Inhalt mehr Ernst ist und sie ihr Geschäft des Spaßes nur des Spaßes wegen treibt. Nach einer anderen Seite hin bringt sie in ihren Darstellungen eine Menge Äußerlichkeiten zusammen, deren innersten Sinn der Dichter für sich behält, wo denn die List und das Große darin bestehen soll, daß die Vorstellung verbreitet wird, gerade in diesen Zusammentragungen und Äußerlichkeiten sei die Poesie der Poesie und alles Tiefste und Vortrefflichste verborgen, das sich nur eben seiner Tiefe wegen nicht aussprechen lasse. So wurde z. B.

in Friedrich von Schlegels Gedichten zur Zeit, als er sich einbildete, ein Dichter zu sein, dies Nichtgesagte als das Beste ausgegeben; doch diese Poesie der Poesie ergab sich gerade als die platteste Prosa.

γ) Das wahrhafte Kunstwerk muß von dieser schiefen Originalität befreit werden, denn es erweist seine echte Originalität nur dadurch, daß es als die *eine* eigene Schöpfung *eines* Geistes erscheint, der nichts von außen her aufliest und zusammenflickt, sondern das Ganze im strengen Zusammenhange aus einem Guß, in einem Tone sich durch sich selber produzieren läßt, wie die Sache sich in sich selbst zusammengeeint hat. Finden sich dagegen die Szenen und Motive nicht durch sich selber, sondern bloß von außen her zueinander, so ist die innere Notwendigkeit ihrer Einigung nicht vorhanden, und sie erscheinen nur als zufällig durch ein drittes, fremdes Subjekt verknüpft. So ist Goethes *Götz* besonders seiner großen Originalität wegen bewundert worden, und allerdings hat Goethe, wie schon oben gesagt ist, mit vieler Kühnheit in diesem Werke alles geleugnet und mit Füßen getreten, was von den damaligen Theorien der schönen Wissenschaften als Kunstgesetz festgestellt war. Dennoch ist die Ausführung nicht von wahrhafter Originalität. Denn man sieht diesem Jugendwerke noch die Armut eigenen Stoffs an, so daß nun viele Züge und ganze Szenen, statt aus dem großen Inhalte selber herausgearbeitet zu sein, hier und dort aus den Interessen der Zeit, in der es verfaßt ist, zusammengerafft und äußerlich eingefügt erscheinen. Die Szene z. B. des Götz mit dem Bruder Martin, welcher auf Luther hindeutet, enthält nur Vorstellungen, welche Goethe aus dem geschöpft hat, worüber man in dieser Periode in Deutschland die Mönche wieder zu bedauern anfing: daß sie keinen Wein trinken dürften, schläfrig verdauten, dadurch mancherlei Begierden anheimfielen und überhaupt die drei unerträglichen Gelübde, der Armut, Keuschheit und des Gehorsams, ablegen müßten. Dagegen begeistert sich Bruder Martin für das ritterliche Leben Götzens: wie dieser mit der

Was wir bisher in dem ersten Teile betrachtet haben, betraf zwar die Wirklichkeit der Idee des Schönen als Ideal der Kunst, aber nach wie vielen Seiten hin wir uns auch den Begriff des idealen Kunstwerks entwickelten, so bezogen sich dennoch alle Bestimmungen nur auf das ideale Kunstwerk *überhaupt*. Wie die Idee ist nun aber die Idee des Schönen gleichfalls eine Totalität von wesentlichen Unterschieden, welche als solche hervortreten und sich verwirklichen müssen. Wir können dies im ganzen die *besonderen Formen der Kunst* nennen, als die Entwicklung dessen, was im Begriffe des Ideals liegt und durch die Kunst zur Existenz gelangt. Wenn wir jedoch von diesen Kunstformen als von verschiedenen *Arten* des Ideals sprechen, so dürfen wir »Art« nicht in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes nehmen, als ob hier die Besonderheiten von außen her an das Ideal als die allgemeine Gattung heranträten und dasselbe modifizierten, sondern Art soll nichts als die unterschiedenen und damit konkreteren Bestimmungen der Idee des Schönen und des Ideals der Kunst selber ausdrücken. Die Allgemeinheit der Darstellung also wird hier nicht äußerlich, sondern an ihr selbst durch ihren eigenen Begriff bestimmt, so daß dieser Begriff es ist, der sich zu einer Totalität besonderer Gestaltungsweisen der Kunst auseinanderbreitet.

Näher nun finden die Kunstformen als verwirklichende Entfaltung des Schönen in *der* Weise ihren Ursprung in der Idee selbst, daß diese sich durch sie zur Darstellung und Realität heraustreibt und, je nachdem sie nur ihrer abstrakten Bestimmtheit oder ihrer konkreten Totalität nach für sich selber ist, sich auch in einer anderen realen Gestalt zur Erscheinung bringt. Denn die Idee ist überhaupt nur wahrhaft Idee als sich durch ihre eigene Tätigkeit für sich selber entwickelnd, und da sie als Ideal unmittelbar Erscheinung,

und zwar mit ihrer Erscheinung identische Idee des Schönen ist, so ist auch auf jeder besonderen Stufe, welche das Ideal in seinem Entfaltungsgange betritt, mit jeder *inneren* Bestimmtheit unmittelbar eine andere *reale* Gestaltung verknüpft. Es gilt daher gleich, ob wir den Fortgang in dieser Entwicklung als einen inneren Fortgang der Idee in sich oder der Gestalt, in welcher sie sich Dasein gibt, ansehen. Jede dieser beiden Seiten ist unmittelbar mit der anderen verbunden. Die Vollendung der Idee als Inhalts erscheint deshalb ebensosehr auch als die Vollendung der Form; und die Mängel der Kunstgestalt erweisen sich umgekehrt gleichmäßig als ein Mangel der Idee, insofern dieselbe die innere Bedeutung für die äußere Erscheinung ausmacht und in ihr sich selber real wird. Wenn wir also hier zunächst im Vergleich mit dem wahren Ideal noch unangemessenen Kunstformen begegnen, so ist dies nicht in der Weise der Fall, in welcher man gewöhnlich von mißlungenen Kunstwerken zu sprechen gewohnt ist, die entweder nichts ausdrücken oder das, was sie darstellen sollten, zu erreichen nicht die Fähigkeit haben; sondern für den jedesmaligen Gehalt der Idee ist die bestimmte Gestalt, welche derselbe sich in den besonderen Kunstformen gibt, jedesmal angemessen, und die Mangelhaftigkeit oder Vollendung liegt nur in der relativ unwahren oder wahren Bestimmtheit als welche sich die Idee für sich ist. Denn der Inhalt muß in sich selber wahr und konkret sein, ehe er die wahrhaft schöne Gestalt zu finden vermag.

Wir haben in dieser Beziehung, wie wir bereits bei der allgemeinen Einteilung sahen, drei Hauptformen der Kunst zu betrachten.

Erstens die *symbolische*. In ihr *sucht* die Idee noch ihren echten Kunstausdruck, weil sie in sich selbst noch abstrakt und unbestimmt ist und deshalb auch die angemessene Erscheinung nicht an sich und in sich selber hat, sondern sich den ihr selbst äußeren Außendingen in der Natur und den menschlichen Begebenheiten gegenüber findet. Indem sie nun in dieser Gegenständlichkeit ihre eigenen Abstraktionen un-

mittelbar ahnt oder sich mit ihren bestimmungslosen Allgemeinheiten in ein konkretes Dasein hineinzwingt, verdirbt und verfälscht sie die vorgefundenen Gestalten. Denn sie kann sie nur willkürlich ergreifen und kommt deshalb statt zu einer vollkommenen Identifikation nur zu einem Anklang und selbst noch abstrakten Zusammenstimmen von Bedeutung und Gestalt, welche in dieser weder vollbrachten noch zu vollbringenden Ineinanderbildung neben ihrer Verwandtschaft ebensosehr ihre wechselseitige Äußerlichkeit, Fremdheit und Unangemessenheit hervorkehren.

Zweitens bleibt aber die Idee ihrem Begriff nach nicht bei der Abstraktion und Unbestimmtheit allgemeiner Gedanken stehen, sondern ist in sich selbst freie unendliche Subjektivität und erfaßt dieselbe in ihrer Wirklichkeit als Geist. Der Geist nun als freies Subjekt ist in sich und durch sich selber bestimmt und hat in dieser Selbstbestimmung auch in seinem eigenen Begriff die ihm adäquate äußere Gestalt, in welcher er sich als mit seiner ihm an und für sich zukommenden Realität zusammenschließen kann. In dieser schlechthin angemessenen Einheit von Inhalt und Form ist die *zweite Kunstform*, die *klassische*, begründet. Wenn jedoch die Vollendung derselben wirklich werden soll, muß der Geist, insofern er sich zum Kunstgegenstande macht, noch nicht der schlechthin absolute Geist sein, der nur in der *Geistigkeit* und Innerlichkeit selber sein gemäßes Dasein findet, sondern der selbst noch *besondere* und deshalb mit einer Abstraktion behaftete Geist. Das freie Subjekt also, welches die klassische Kunst herausgestaltet, erscheint wohl als wesentlich allgemein und deshalb von aller Zufälligkeit und bloßen Partikularität des Inneren und Äußeren befreit, zugleich aber als nur mit einer an sich selbst besonderten Allgemeinheit erfüllt. Denn die Außengestalt ist als äußere überhaupt bestimmte besondere Gestalt und vermag zu vollendeter Verschmelzung selber nur wieder einen bestimmten und deshalb beschränkten Inhalt in sich darzustellen, während auch der in sich selbst besondere Geist allein vollkommen in eine

äußere Erscheinung aufgehen und sich mit ihr zu einer trennungslosen Einheit verbinden kann.

Hier hat die Kunst ihren eigenen Begriff insoweit erreicht, daß sie die Idee als geistige Individualität unmittelbar mit ihrer leiblichen Realität in so vollendeter Weise zusammenstimmen läßt, daß nun zuerst das äußerliche Dasein keine Selbständigkeit mehr gegen die Bedeutung, die es ausdrücken soll, bewahrt, und das Innere umgekehrt in seiner für die Anschauung herausgearbeiteten Gestalt nur sich selber zeigt und in ihr sich affirmativ auf sich bezieht.

Erfaßt sich nun aber *drittens* die Idee des Schönen als der *absolute* und dadurch, als Geist, für sich selber freie Geist, so findet sie sich in der Äußerlichkeit nicht mehr vollständig realisiert, indem sie ihr wahres Dasein nur in sich als *Geist* hat. Sie löst daher jene klassische Vereinigung der Innerlichkeit und äußeren Erscheinung auf und flieht aus derselben in sich selber zurück. Dies gibt den Grundtypus für die *romantische* Kunstform ab, für welche, indem ihr Gehalt seiner freien Geistigkeit wegen mehr fordert, als die Darstellung im Äußerlichen und Leiblichen zu bieten vermag, die Gestalt zu einer *gleichgültigeren* Äußerlichkeit wird, so daß die romantische Kunst also die Trennung des Inhalts und der Form von der entgegengesetzten Seite als das Symbolische von neuem hereinbringt.

In dieser Weise *sucht* die symbolische Kunst jene vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die klassische in der Darstellung der substantiellen Individualität für die sinnliche Anschauung *findet* und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit *überschreitet.*

Erster Abschnitt
Die symbolische Kunstform

Einleitung
Vom Symbol überhaupt

Das Symbol in der Bedeutung, in welcher wir das Wort hier gebrauchen, macht dem Begriffe wie der historischen Erscheinung nach den Anfang der Kunst und ist deshalb gleichsam nur als Vorkunst zu betrachten, welche hauptsächlich dem Morgenlande angehört und uns erst nach vielfachen Übergängen, Verwandlungen und Vermittlungen zu der echten Wirklichkeit des Ideals als der klassischen Kunstform hinüberführt. Wir müssen deshalb von vornherein sogleich das Symbol in seiner selbständigen Eigentümlichkeit, in welcher es den durchgreifenden Typus für die Kunstanschauung und Darstellung abgibt, von derjenigen Art des Symbolischen unterscheiden, das nur zu einer bloßen, für sich unselbständigen äußeren Form herabgesetzt ist. In dieser letzteren Weise nämlich finden wir das Symbol auch in der klassischen und romantischen Kunstform ganz ebenso wieder, wie einzelne Seiten auch im Symbolischen die Gestalt des klassischen Ideals annehmen oder den Beginn der romantischen Kunst hervorkehren können. Dergleichen Herüber- und Hinüberspielen betrifft dann aber nur immer Nebengebilde und einzelne Züge, ohne die eigentliche Seele und bestimmende Natur ganzer Kunstwerke auszumachen.

Wo das Symbol sich dagegen in seiner eigentümlichen Form selbständig ausbildet, hat es im allgemeinen den Charakter der *Erhabenheit,* weil zunächst überhaupt nur die in sich noch maßlose und nicht frei in sich bestimmte Idee zur Gestalt werden soll und deshalb in den konkreten Erscheinungen keine bestimmte Form zu finden imstande ist, welche vollständig dieser Abstraktion und Allgemeinheit entspricht.

In diesem Nichtentsprechen aber überragt die Idee ihr äußerliches Dasein, statt darin aufgegangen oder vollkommen beschlossen zu sein. Dies Hinaussein über die Bestimmtheit der Erscheinung macht den allgemeinen Charakter des Erhabenen aus.

Was nun vorerst das Formelle betrifft, so haben wir jetzt nur ganz im allgemeinen eine Erklärung von dem zu geben, was unter Symbol verstanden wird.

Symbol überhaupt ist eine für die Anschauung unmittelbar vorhandene oder gegebene äußerliche Existenz, welche jedoch nicht so, wie sie unmittelbar vorliegt, ihrer selbst wegen genommen, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinne verstanden werden soll. Es ist daher beim Symbol sogleich zweierlei zu unterscheiden: erstens die *Bedeutung* und sodann der *Ausdruck* derselben. *Jene* ist eine Vorstellung oder ein Gegenstand, gleichgültig von welchem Inhalte, *dieser* ist eine sinnliche Existenz oder ein Bild irgendeiner Art.

1. Das Symbol ist nun zunächst ein *Zeichen*. Bei der bloßen Bezeichnung aber ist der Zusammenhang, den die Bedeutung und deren Ausdruck miteinander haben, nur eine ganz willkürliche Verknüpfung. Dieser Ausdruck, dies sinnliche Ding oder Bild stellt dann so wenig sich selber vor, daß es vielmehr einen ihm fremden Inhalt, mit dem es in gar keiner eigentümlichen Gemeinschaft zu stehen braucht, vor die Vorstellung bringt. So sind in den Sprachen z. B. die Töne Zeichen von irgendeiner Vorstellung, Empfindung usw. Der überwiegende Teil der Töne einer Sprache ist aber mit den Vorstellungen, die dadurch ausgedrückt werden, auf eine dem Gehalte nach zufällige Weise verknüpft, wenn sich auch durch eine geschichtliche Entwicklung zeigen ließe, daß der ursprüngliche Zusammenhang von anderer Beschaffenheit war; und die Verschiedenheit der Sprachen besteht vornehmlich darin, daß dieselbe Vorstellung durch ein verschiedenes Tönen ausgedrückt ist. Ein anderes Beispiel solcher Zeichen sind die Farben (*les couleurs*), welche in den Ko-

karden und Flaggen gebraucht werden, um auszudrücken, zu welcher Nation ein Individuum oder Schiff gehört. Eine solche Farbe enthält gleichfalls in ihr selber keine Qualität, welche ihr gemeinschaftlich wäre mit ihrer Bedeutung - der Nation nämlich, welche durch sie vorgestellt wird. In dem Sinne einer solchen *Gleichgültigkeit* von Bedeutung und Bezeichnung derselben dürfen wir deshalb in betreff auf die *Kunst* das Symbol nicht nehmen, indem die Kunst überhaupt gerade in der Beziehung, Verwandtschaft und dem konkreten Ineinander von Bedeutung und Gestalt besteht.

2. Anders ist es daher bei einem Zeichen, welches ein *Symbol* sein soll. Der Löwe z. B. wird als ein Symbol der Großmut, der Fuchs als Symbol der List, der Kreis als Symbol der Ewigkeit, das Dreieck als Symbol der Dreieinigkeit genommen. Der Löwe nun aber, der Fuchs besitzen für sich die Eigenschaften selbst, deren Bedeutung sie ausdrücken sollen. Ebenso zeigt der Kreis nicht das Unbeendigte oder willkürlich Begrenzte einer geraden oder anderen nicht in sich zurückkehrenden Linie, welches gleichfalls irgendeinem beschränkten Zeitabschnitte zukommt; und das Dreieck hat als ein *Ganzes* dieselbe *Anzahl* von Seiten und Winkeln, als sich an der Idee Gottes ergeben, wenn die Bestimmungen, welche die Religion in Gott auffaßt, dem *Zählen* unterworfen werden.

In diesen Arten des Symbols daher haben die sinnlichen vorhandenen Existenzen schon in ihrem eigenen Dasein diejenige Bedeutung, zu deren Darstellung und Ausdruck sie verwendet werden; und das Symbol, in diesem weiteren Sinne genommen, ist deshalb kein bloßes gleichgültiges Zeichen, sondern ein Zeichen, welches in seiner Äußerlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befaßt, die es erscheinen macht. Zugleich aber soll es nicht sich selbst als dies konkrete einzelne Ding, sondern in sich nur eben jene allgemeine Qualität der Bedeutung vor das Bewußtsein bringen.

3. Weiter ist *drittens* zu bemerken, daß das Symbol, obschon

es seiner Bedeutung, nicht wie das bloß äußerliche und formelle Zeichen, gar nicht adäquat sein darf, sich ihr dennoch umgekehrt, um Symbol zu bleiben, auch nicht ganz angemessen machen muß. Denn wenn einerseits auch der Inhalt, welcher die Bedeutung ist, und die Gestalt, welche zu deren Bezeichnung gebraucht wird, in *einer* Eigenschaft übereinstimmen, so enthält die symbolische *Gestalt* andererseits dennoch auch für sich noch *andere*, von jener gemeinschaftlichen Qualität, welche sie das eine Mal bedeutete, durchaus unabhängige Bestimmungen; ebenso wie der *Inhalt* nicht bloß ein abstrakter, wie die Stärke, die List, zu sein braucht, sondern ein konkreter sein kann, der nun auch seinerseits wieder eigentümliche – von der ersteren Eigenschaft, welche die Bedeutung seines Symbols ausmacht, und ebenso noch mehr von den übrigen eigentümlichen Beschaffenheiten dieser Gestalt verschiedene – Qualitäten enthalten kann. – So ist der Löwe z. B. nicht nur stark, der Fuchs nicht nur listig, besonders aber hat Gott noch ganz andere Eigenschaften als diejenigen, welche in einer Zahl, einer mathematischen Figur oder Tiergestalt können aufgefaßt werden. Der Inhalt bleibt daher gegen die Gestalt, welche ihn vorstellt, auch *gleichgültig*, und die abstrakte Bestimmtheit, welche er ausmacht, kann ebensogut in unendlich vielen anderen Existenzen und Gestaltungen vorhanden sein. Gleichfalls hat ein konkreter Inhalt viele Bestimmungen an ihm, zu deren Ausdruck andere Gestaltungen, in denen dieselbe Bestimmung liegt, dienen können. Für die äußere Existenz, in welcher sich irgendein Inhalt symbolisch ausdrückt, gilt ganz dasselbe. Auch sie hat als konkretes Dasein ebenso mehrere Bestimmungen in ihr, deren Symbol sie sein kann. So ist etwa das nächstbeste Symbol der Stärke allerdings der Löwe, ebensosehr aber auch der Stier, das Horn, und umgekehrt hat wieder der Stier eine Menge anderer symbolischer Bedeutungen. Vollends unendlich aber ist die Menge von Gestaltungen und Gebilden, welche, um *Gott* vorzustellen, als Symbole gebraucht worden sind.

Hieraus folgt nun, daß das Symbol seinem eigenen Begriff nach wesentlich *zweideutig* bleibt.

a) Erstens führt der Anblick eines Symbols überhaupt sogleich den Zweifel herbei, ob eine *Gestalt als Symbol zu nehmen ist oder nicht,* wenn wir auch die weitere Zweideutigkeit in Rücksicht auf den *bestimmten* Inhalt beiseite lassen, welchen eine Gestalt unter *mehreren* Bedeutungen, als deren Symbol sie oft durch entferntere Zusammenhänge gebraucht werden kann, bezeichnen solle.

Was wir zunächst vor uns haben, ist überhaupt eine Gestalt, ein Bild, die für sich nur die Vorstellung einer unmittelbaren Existenz geben. Ein Löwe z. B., ein Adler, eine Farbe stellt sich selbst vor und kann als für sich genügend gelten. Deshalb entsteht die Frage, ob ein Löwe, dessen Bild vor uns gebracht ist, nur sich selbst ausdrücken und bedeuten oder ob er außerdem auch noch etwas Weiteres, den abstrakteren Inhalt der bloßen Stärke oder den konkreteren eines Helden oder einer Jahreszeit, des Ackerbaus vorstellen und bezeichnen soll; ob solches Bild, wie man es nennt, *eigentlich* oder *zugleich uneigentlich* oder auch etwa *nur uneigentlich* genommen werden soll. – Letzteres ist z. B. bei symbolischen Ausdrücken der Sprache, bei Wörtern wie begreifen, schließen usf. der Fall. Wenn sie geistige Tätigkeiten bezeichnen, haben wir nur unmittelbar diese ihre Bedeutung einer geistigen Tätigkeit vor uns, ohne uns etwa zugleich auch der sinnlichen Handlungen des Begreifens, Schließens zu erinnern. Aber bei dem Bilde eines Löwen steht uns nicht nur die Bedeutung, die er als Symbol haben kann, sondern auch diese sinnliche Gestalt und Existenz selber vor Augen.

Eine solche Zweifelhaftigkeit hört deshalb nur dadurch auf, daß jede der beiden Seiten, die Bedeutung und deren Gestalt, ausdrücklich genannt und dabei zugleich ihre Beziehung ausgesprochen ist. Dann ist aber auch die vorgestellte konkrete Existenz nicht mehr ein Symbol im eigentlichen Sinne des Worts, sondern ein bloßes Bild, und die Beziehung

von Bild und Bedeutung erhält die bekannte Form der *Vergleichung*, des Gleichnisses. In dem Gleichnis nämlich muß uns beides vorschweben: die allgemeine Vorstellung einmal und dann ihr konkretes Bild. Ist dagegen die Reflexion noch nicht so weit gekommen, allgemeine Vorstellungen selbständig festzuhalten und deshalb auch für sich herauszustellen, so ist auch die sinnliche verwandte Gestalt, in welcher eine allgemeinere Bedeutung ihren Ausdruck finden soll, noch nicht von dieser Bedeutung getrennt gemeint, sondern beides noch unmittelbar in einem. Dies macht, wie wir noch später sehen werden, den Unterschied von Symbol und Vergleich. So ruft z. B. Karl Moor beim Anblick der untergehenden Sonne aus: »So stirbt ein Held!« Hier ist die Bedeutung von der sinnlichen Darstellung ausdrücklich geschieden und dem Bilde zugleich die Bedeutung hinzugefügt. In anderen Fällen wird zwar bei Gleichnissen diese Scheidung und Beziehung nicht so deutlich hervorgehoben, sondern der Zusammenhang bleibt unmittelbarer; dann aber muß sonst schon aus dem anderweitigen Zusammenhange der Rede, aus der Stellung und anderen Umständen erhellen, daß das Bild nicht für sich befriedigen solle, sondern daß diese oder jene bestimmte Bedeutung, welche nicht zweifelhaft bleiben kann, damit gemeint sei. Wenn z. B. Luther sagt:

Ein' feste *Burg* ist unser Gott,

oder wenn es heißt:

In den Ozean schifft mit tausend Masten der Jüngling,
Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis –

so ist über die Bedeutung von Schutz bei der Burg, von Welt der Hoffnungen und Pläne bei dem Bilde des Ozeans und der tausend Masten, von dem beschränkten Zwecke und Besitz, dem kleinen sicheren Flecke beim Bilde des Bootes, des Hafens kein Zweifel. Ebenso wenn im Alten Testament gesagt wird: »Gott, zerbrich ihre Zähne in ihrem Maul, zerstoße, Herr, die Backzähne der jungen Löwen!« – so erkennt man sogleich, die Zähne, das Maul, die Backzähne der jungen Löwen seien nicht für sich gemeint, sondern nur

Bilder und sinnliche Anschauungen, die uneigentlich zu verstehen seien und bei denen es sich nur um ihre *Bedeutung* handle.

Diese Zweifelhaftigkeit nun aber tritt um so mehr bei dem Symbol als solchem ein, als ein Bild, das eine Bedeutung hat, vornehmlich nur dann *Symbol* genannt wird, wenn diese Bedeutung nicht wie bei der Vergleichung für sich ausgedrückt oder sonst schon klar ist. Zwar wird auch dem eigentlichen Symbol seine Zweideutigkeit dadurch genommen, daß sich um dieser Ungewißheit selbst willen die Verbindung des sinnlichen Bildes und der Bedeutung zu einer Gewohnheit macht und etwas mehr oder weniger Konventionelles wird – wie dies in Ansehung auf bloße Zeichen unumgänglich erforderlich ist –, wohingegen das Gleichnis sich als etwas nur zu augenblicklichem Behufe Erfundenes, Einzelnes gibt, das für sich klar ist, weil es seine Bedeutung selbst mit sich führt. Doch wenn auch denjenigen, die sich in solchem konventionellen Kreise des Vorstellens befinden, das bestimmte Symbol durch Gewohnheit deutlich ist, so verhält es sich mit allen übrigen dagegen, die sich nicht in dem gleichen Kreise bewegen oder für welche derselbe eine Vergangenheit ist, durchaus in anderer Weise. Ihnen ist zunächst nur die unmittelbare sinnliche Darstellung gegeben, und es bleibt für sie jedesmal zweifelhaft, ob sie sich mit dem, was vor ihnen liegt, zu begnügen haben oder damit auf noch andere Vorstellungen und Gedanken angewiesen sind. Wenn wir z. B. in christlichen Kirchen das *Dreieck* an einer ausgezeichneten Stelle der Wand erblicken, so erkennen wir daraus gleich, daß hier nicht die sinnliche Anschauung dieser Figur als eines bloßen Dreiecks gemeint, sondern daß es um eine Bedeutung derselben zu tun sei. In einem anderen Lokal dagegen ist es uns ebenso klar, daß dieselbe Figur nicht solle als Symbol oder Zeichen der Dreieinigkeit genommen werden. Andere, nichtchristliche Völker aber, welchen die gleiche Gewohnheit und Kenntnis abgeht, werden in dieser Beziehung in Zweifel schweben, und auch wir selbst können nicht

überall mit gleicher Sicherheit bestimmen, ob ein Dreieck als eigentliches Dreieck oder ob es symbolisch zu fassen sei.
b) In Ansehung dieser Unsicherheit nun handelt es sich nicht etwa bloß um beschränkte Fälle, in denen sie uns begegnet, sondern um ganz ausgedehnte Kunstgebiete, um den Inhalt eines ungeheuren Stoffes, der vor uns liegt: um den Inhalt fast der gesamten morgenländischen Kunst. In der Welt der altpersischen, indischen, ägyptischen Gestalten und Gebilde ist uns deshalb, wenn wir zunächst hineintreten, nicht recht geheuer; wir fühlen, daß wir unter *Aufgaben* wandeln; für sich allein sagen uns diese Gebilde nicht zu und vergnügen und befriedigen nicht nach ihrer unmittelbaren Anschauung, sondern fordern uns durch sich selber auf, über sie hinaus zu ihrer Bedeutung fortzugehen, welche noch etwas Weiteres, Tieferes als diese Bilder sei. Anderen Produktionen hingegen sieht man es auf den ersten Blick an, daß sie, wie Kindermärchen z. B., ein bloßes Spiel mit Bildern und zufälligen seltsamen Verknüpfungen sein sollen. Denn Kinder begnügen sich mit solcher Oberflächlichkeit von Bildern und deren geistlosem, müßigem Spiel und taumelnder Zusammenstellung. Die Völker aber, wenn auch in ihrer Kindheit, forderten einen wesentlicheren Gehalt, und diesen finden wir in der Tat auch in den Kunstgestalten der Inder und Ägypter, obschon in den rätselhaften Gebilden derselben die Erklärung nur angedeutet und dem Erraten große Schwierigkeit in den Weg gelegt ist. Wieviel nun aber, bei solcher Unangemessenheit von Bedeutung und unmittelbarem Kunstausdruck, der Dürftigkeit der Kunst, der Unreinheit und Ideenlosigkeit der Phantasie selbst zuzuschreiben, wie vieles dagegen so beschaffen sei, weil die reinere, richtigere Gestaltung für sich nicht fähig wäre, die tiefere Bedeutung auszudrücken, und das Phantastische und Groteske eben vielmehr zum Behufe einer weiterreichenden Vorstellung gemacht worden sei – dies ist es eben, was zunächst in sehr weitem Umfange als zweifelhaft erscheinen kann.

Selbst bei dem klassischen Kunstgebiete tritt noch hin und wieder eine ähnliche Ungewißheit ein, obschon das Klassische der Kunst darin besteht, seiner Natur nach nicht symbolisch, sondern in sich selber durchweg deutlich und klar zu sein. Klar nämlich ist das klassische Ideal dadurch, daß es den wahren Inhalt der Kunst, d. i. die substantielle Subjektivität erfaßt und damit eben auch die wahre Gestalt findet, die an sich selbst nichts anderes ausspricht als jenen echten Inhalt, so daß also der Sinn, die Bedeutung keine andere ist als diejenige, welche in der äußeren Gestalt wirklich liegt, indem sich beide Seiten vollendet entprechen; während im Symbolischen, im Gleichnis usf. das Bild immer noch etwas anderes vorstellt als nur die Bedeutung, für welche es das Bild abgibt. Aber auch die klassische Kunst hat noch eine Seite der Zweideutigkeit, indem es bei den mythologischen Gebilden der Alten zweifelhaft erscheinen kann, ob wir bei den Außengestalten als solchen stehenbleiben und sie nur als ein anmutreiches Spiel einer glücklichen Phantasie bewundern sollen, weil ja die Mythologie nur überhaupt ein müßiges Erfinden von Fabeln sei, oder ob wir noch nach einer weiteren tieferen Bedeutung zu fragen haben. Diese letztere Forderung kann hauptsächlich da bedenklich machen, wo der Inhalt jener Fabeln das Leben und Wirken des Göttlichen selbst betrifft, indem die Geschichten, die uns berichtet werden, sodann als des Absoluten schlechthin unwürdig und als bloß inadäquate, abgeschmackte Erfindung anzusehen wären. Wenn wir z. B. von den zwölf Arbeiten des Herkules lesen oder gar hören, daß Zeus den Hephaistos vom Olymp auf die Insel Lemnos herabgeworfen habe, so daß Vulkan hiervon sei hinkend geworden, so glauben wir nichts als ein märchenhaftes Bild der Phantasie zu vernehmen. Ebenso können uns die vielen Liebschaften des Jupiter als bloß willkürlich ersonnen erscheinen. Umgekehrt aber, weil solche Geschichten gerade von der obersten Gottheit erzählt werden, wird es ebensosehr wieder glaublich, daß noch eine andere, weitere Be-

deutung, als sie die Mythe unmittelbar gibt, darunter verborgen liege.

In dieser Beziehung haben sich deshalb besonders *zwei entgegengesetzte* Vorstellungen geltend gemacht. Die *eine* nimmt die Mythologie als bloß äußerliche Geschichten, welche mit Gott verglichen unwürdig wären, wenn sie auch für sich betrachtet zierlich, lieblich, interessant, ja selbst von großer Schönheit sein könnten, aber zu weiterer Erklärung tieferer Bedeutungen keinen Anlaß geben dürften. Die Mythologie sei deshalb bloß *historisch* – nach der Gestalt, in welcher sie vorhanden ist – zu betrachten, indem sie sich einerseits von ihrer künstlerischen Seite her, in ihren Gestaltungen, Bildern, Göttern und deren Handlungen und Begebenheiten, für sich als hinreichend zeige, ja in sich selber schon durch das Herausheben von Bedeutungen die Erklärung abgebe, andererseits ihrer historischen Entstehung nach sich aus Lokalanfängen sowie aus der Willkür der Priester, Künstler und Dichter, aus historischen Begebenheiten, fremden Märchen und Traditionen hervorgebildet habe. Die *andere* Ansicht dagegen will sich nicht mit dem bloß Äußeren der mythologischen Gestalten und Erzählungen begnügen, sondern dringt darauf, daß ihnen ein allgemeiner tiefer Sinn einwohne, den in seiner Verhüllung dennoch zu erkennen das eigentliche Geschäft der Mythologie als wissenschaftliche Betrachtung der Mythen sei. Die Mythologie müsse deshalb *symbolisch* gefaßt werden. Denn symbolisch heißt hier nur, daß die Mythen, als aus dem Geiste erzeugt – wie bizarr, scherzhaft, grotesk usf. sie auch aussehen können, wie vieles auch von zufälligen äußerlichen Willkürlichkeiten der Phantasie eingemischt sein möge –, dennoch Bedeutungen, d. h. allgemeine Gedanken über die Natur Gottes, Philosopheme in sich fassen.

In diesem Sinne hat besonderes *Creuzer* in neuerer Zeit wieder angefangen, in seiner *Symbolik*[1] die mythologischen

1 Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 4 Bde., 1810–12

Vorstellungen der alten Völker nicht in der gewöhnlichen Manier äußerlich und prosaisch oder nach ihrem künstlerischen Werte durchzunehmen, sondern er hat darin eine innere Vernünftigkeit der Bedeutungen gesucht. Er ließ sich dabei von der Voraussetzung leiten, daß die Mythen und sagenhaften Geschichten aus dem menschlichen Geiste ihren Ursprung gewonnen haben, der zwar mit seinen Vorstellungen von den Göttern zu spielen vermag, aber mit dem Interesse der Religion ein höheres Bereich betritt, in welchem die Vernunft die Gestaltenerfinderin wird, wenn sie auch mit dem Mangel behaftet bleibt, zunächst ihr Inneres noch nicht in adäquater Weise exponieren zu können. Diese Annahme ist wahr an und für sich: die Religion findet ihre Quelle in dem Geist, der seine Wahrheit sucht, sie ahnt und sich dieselbe in irgendeiner Gestalt, welche mit diesem Gehalt der Wahrheit engere oder weitere Verwandtschaft hat, zum Bewußtsein bringt. Wenn aber die Vernünftigkeit die Gestalten erfindet, dann entsteht auch das Bedürfnis, die Vernünftigkeit zu erkennen. Diese Erkenntnis allein ist des Menschen wahrhaft würdig. Wer sie beiseite läßt, erhält nichts als eine Masse äußerer Kenntnisse. Graben wir dagegen nach der inneren Wahrheit der mythologischen Vorstellungen, so können wir, ohne dabei die andere Seite, die Zufälligkeit nämlich und Willkür der Einbildungskraft, die Lokalität usf., von der Hand zu weisen, die verschiedenen Mythologien rechtfertigen. Den Menschen aber in seinem geistigen Bilden und Gestalten zu rechtfertigen, ist ein edles Geschäft, edler als das bloße Sammeln historischer Äußerlichkeiten. Nun ist man zwar über Creuzer mit dem Vorwurfe hergefallen, daß er nach dem Vorgange der Neuplatoniker dergleichen weitere Bedeutungen nur erst in die Mythen *hineinerkläre* und in ihnen Gedanken suche, von denen es nicht nur nicht historisch begründet sei, daß sie wirklich darin lägen, sondern von denen sich sogar historisch erweisen lasse, daß man sie, um sie zu finden, erst hineintragen müßte. Denn das Volk, die Dichter und Priester –

obschon man nach der anderen Seite wieder viel von großer geheimer Weisheit der Priester spricht – hätten nichts von solchen Gedanken gewußt, welche der ganzen Bildung ihrer Zeit unangemessen gewesen wären. Mit diesem letzteren Punkt hat es allerdings seine volle Richtigkeit. Die Völker, Dichter, Priester haben in der Tat die allgemeinen Gedanken, welche ihren mythologischen Vorstellungen zugrunde liegen, nicht in dieser Form der Allgemeinheit vor sich gehabt, so daß sie dieselben absichtlich erst in die symbolische Gestalt eingehüllt hätten. Dies wird aber auch von Creuzer nicht behauptet. Wenn sich jedoch die Alten das nicht bei ihrer Mythologie dachten, was wir jetzt darin sehen, so folgt daraus noch in keiner Weise, daß ihre Vorstellungen nicht dennoch *an sich* Symbole sind und deshalb so genommen werden müssen, indem die Völker zu der Zeit, als sie ihre Mythen dichteten, in selbst poetischen Zuständen lebten und deshalb ihr Innerstes und Tiefstes sich nicht in Form des Gedankens, sondern in Gestalten der Phantasie zum Bewußtsein brachten, ohne die allgemeinen abstrakten Vorstellungen von den konkreten Bildern zu trennen. Daß dies wirklich der Fall sei, haben wir hier wesentlich festzuhalten und anzunehmen, wenn es auch als möglich einzugestehen ist, daß sich bei solcher symbolischen Erklärungsweise häufig bloß künstliche, witzige Kombinationen wie beim Etymologisieren einschleichen können.

c) Wie sehr wir nun aber der Ansicht beipflichten mögen, daß die Mythologie mit ihren Göttergeschichten und weitläufigen Gebilden einer fort und fort dichtenden Phantasie einen vernünftigen Gehalt und tiefe religiöse Vorstellungen in sich schließe, so fragt es sich dennoch in betreff der symbolischen Kunstform, ob denn *alle* Mythologie und Kunst *symbolisch* zu fassen sei; wie Friedrich von Schlegel z. B. behauptete, daß in jeder Kunstdarstellung eine Allegorie zu suchen sei. Das Symbolische oder Allegorische wird dann so verstanden, daß jedem Kunstwerke und jeder mythologischen Gestalt ein allgemeiner Gedanke zur Basis diene, der

dann für sich, in seiner Allgemeinheit hervorgehoben, die Erklärung dessen abgeben soll, was solch ein Werk, solche Vorstellung eigentlich bedeute. Diese Behandlungsweise ist gleichfalls in neuerer Zeit sehr gewöhnlich geworden. So hat man in neueren Ausgaben des Dante z. B., bei dem allerdings vielfache Allegorien vorkommen, jeden Gesang durchweg allegorisch erklären wollen, und auch die Heyneschen[2] Ausgaben alter Dichter suchen in den Anmerkungen den allgemeinen Sinn jeder Metapher in abstrakten Verstandesbestimmungen klarzumachen. Denn besonders der Verstand eilt schnell zum Symbol und zur Allegorie, indem er Bild und Bedeutung trennt und dadurch die Kunstform zerstört, um welche es bei dieser symbolischen Erklärung, welche nur das Allgemeine als solches herausziehen will, nicht zu tun ist.

Solche Ausdehnung des Symbolischen auf alle Gebiete der Mythologie und Kunst ist keineswegs dasjenige, was wir hier bei der Betrachtung der symbolischen Kunstform vor Augen haben. Denn unser Bemühen geht nicht darauf, auszumitteln, inwiefern Kunstgestalten in diesem Sinne des Worts symbolisch oder allegorisch könnten gedeutet werden, sondern wir haben umgekehrt zu fragen, inwiefern das Symbolische selbst zur *Kunstform* zu rechnen sei. Wir wollen das Kunstverhältnis der Bedeutung zu ihrer Gestalt, insoweit dasselbe *symbolisch* im Unterschiede anderer Darstellungsweisen, vornehmlich der klassischen und romantischen ist, feststellen. Unsere Aufgabe muß deshalb darin bestehen, statt jener Verbreitung des Symbolischen über das gesamte Kunstgebiet umgekehrt den Kreis dessen, was an sich selbst als eigentliches Symbol dargestellt und deshalb als symbolisch zu betrachten ist, ausdrücklich zu beschränken. In diesem Sinne ist bereits oben die Einteilung des Kunstideals in die Form des Symbolischen, Klassischen und Romantischen angegeben.

---

2 Christian Gottlob Heyne, 1729–1812, klassischer Philologe

Das Symbolische in unserer Bedeutung des Worts nämlich hört da sogleich auf, wo statt unbestimmt allgemeiner, abstrakter Vorstellungen die freie Individualität den Gehalt und die Form der Darstellung ausmacht. Denn das Subjekt ist das Bedeutende für sich selbst und das sich selbst Erklärende. Was es empfindet, sinnt, tut, vollbringt, seine Eigenschaften, Handlungen, sein Charakter ist es selbst; und der ganze Kreis seines geistigen und sinnlichen Erscheinens hat keine andere Bedeutung als das Subjekt, das in dieser Ausbreitung und Entfaltung seiner nur sich selbst als Herrscher über seine gesamte Objektivität zur Anschauung bringt. Bedeutung und sinnliche Darstellung, Inneres und Äußeres, Sache und Bild sind dann nicht mehr voneinander unterschieden und geben sich nicht wie im eigentlich Symbolischen als bloß verwandt, sondern als *ein* Ganzes, in welchem die Erscheinung kein anderes Wesen, das Wesen keine andere Erscheinung mehr außer sich oder neben sich hat. Manifestierendes und Manifestiertes ist zu konkreter Einheit aufgehoben. In diesem Sinne sind die griechischen Götter, insoweit die griechische Kunst sie als freie, in sich selbständig beschlossene Individuen hinstellt, nicht symbolisch zu nehmen, sondern genügen für sich selbst. Die Handlungen des Zeus, des Apollo, der Athene gehören gerade für die Kunst nur diesen Individuen an und sollen nichts als deren Macht und Leidenschaft darstellen. Wird nun von solchen in sich freien Subjekten ein allgemeiner Begriff als deren Bedeutung abstrahiert und neben das Besondere als Erklärung der ganzen individuellen Erscheinung gestellt, so ist das unberücksichtigt gelassen und zerstört, was an diesen Gestalten das Kunstgemäße ist. Deshalb haben sich auch die Künstler mit solcher symbolischen Deutungsweise aller Kunstwerke und deren mythologischer Figuren nicht befreunden können. Denn was noch etwa als wirklich symbolische Andeutung oder als Allegorie bei der eben erwähnten Art der Kunstdarstellung übrigbleibt, betrifft Nebensachen und ist dann auch ausdrücklich zu einem bloßen Attribut und Zeichen her-

abgesetzt, wie z. B. der Adler neben Zeus steht und der Ochs den Evangelisten Lukas begleitet, während die Ägypter in dem Apis die Anschauung des Göttlichen selber hatten.
Der schwierige Punkt bei dieser kunstgemäßen Erscheinung der freien Subjektivität liegt nun aber darin, zu unterscheiden, ob das, was als Subjekt vorgestellt ist, auch wirkliche Individualität und Subjektivität hat oder nur den leeren Schein derselben als bloße *Personifikation* an sich trägt. In diesem letzteren Falle ist die Persönlichkeit nichts als eine oberflächliche Form, die in besonderen Handlungen und der leiblichen Gestalt nicht ihr eigenes Inneres ausdrückt und somit die gesamte Äußerlichkeit ihrer Erscheinung nicht als die ihrige durchdringt, sondern für die äußere Realität als deren Bedeutung noch ein anderes Inneres hat, das nicht diese Persönlichkeit und Subjektivität selber ist.
Dies macht den Hauptgesichtspunkt in betreff auf die Abgrenzung der symbolischen Kunst aus.
Unser Interesse nun also geht bei der Betrachtung des Symbolischen darauf, den inneren Entstehungsgang der *Kunst,* insoweit derselbe sich aus dem Begriff des sich zur wahren Kunst hin entwickelnden Ideals herleiten läßt, und somit die Stufenfolge des Symbolischen als die Stufen zur wahrhaften Kunst zu erkennen. In wie engem Zusammenhange nun auch Religion und Kunst stehen mögen, so haben wir dennoch nicht die Symbole selbst und die Religion als Umfang der im weiteren Sinne des Worts symbolischen oder sinnbildlichen Vorstellungen durchzunehmen, sondern das allein an ihnen zu betrachten, wonach sie der Kunst als solcher angehören. Die religiöse Seite müssen wir der Geschichte der Mythologie überlassen.

Einteilung

Für die nähere Einteilung nun der symbolischen Kunstform sind vor allem die Grenzpunkte festzustellen, innerhalb welcher sich die Entwicklung fortbewegt.

Im allgemeinen bildet, wie schon gesagt ist, dies ganze Gebiet überhaupt erst die *Vorkunst*, indem wir zunächst nur abstrakte, noch an sich selbst nicht wesentlich individualisierte Bedeutungen vor uns haben, deren unmittelbar damit verknüpfte Gestaltung ebenso adäquat als inadäquat ist. Das erste Grenzgebiet ist daher das Sichhervorarbeiten der künstlerischen Anschauung und Darstellung überhaupt; die entgegengesetzte Grenze aber gibt uns die eigentliche Kunst, zu welcher das Symbolische als zu seiner Wahrheit sich aufhebt.

Wenn wir von dem ersten Hervortreten der symbolischen Kunst in *subjektiver* Weise sprechen wollen, so können wir uns jenes Ausspruchs erinnern, daß die Kunstanschauung überhaupt wie die religiöse – oder beide vielmehr in einem – und selbst die wissenschaftliche Forschung von der *Verwunderung* angefangen habe. Der Mensch, den *noch* nichts wundert, lebt noch in der Stumpfheit und Dumpfheit hin. Ihn interessiert nichts, und nichts ist für ihn, weil er sich für sich selber noch von den Gegenständen und deren unmittelbarer einzelner Existenz nicht geschieden und losgelöst hat. Wen aber auf der anderen Seite nichts *mehr* wundert, der betrachtet die gesamte Äußerlichkeit als etwas, worüber er sich selbst – sei es in der abstrakt verständigen Weise einer allgemeinmenschlichen Aufklärung oder in dem edlen und tieferen Bewußtsein absoluter geistiger Freiheit und Allgemeinheit – ist klargeworden und somit die Gegenstände und deren Dasein zur geistigen selbstbewußten Einsicht in dieselben verwandelt hat. Die Verwunderung dagegen kommt nur da zum Vorschein, wo der Mensch, losgerissen von dem unmittelbarsten, ersten Zusammenhange mit der Natur und von der nächsten, bloß praktischen Beziehung der Begierde, geistig zurücktritt von der Natur und seiner eigenen singulären Existenz und in den Dingen nun ein Allgemeines, Ansichseiendes und Bleibendes sucht und sieht. Dann erst fallen ihm die Naturgegenstände auf, sie sind ein Anderes, das doch für ihn sein soll und worin er sich selbst, Gedanken, Vernunft wiederzufinden strebt. Denn die

Ahnung eines Höheren und das Bewußtsein von Äußerlichem ist noch ungetrennt, und doch ist zwischen den natürlichen Dingen und dem Geiste zugleich ein Widerspruch vorhanden, in welchem die Gegenstände sich ebenso anziehend als abstoßend erweisen und dessen Gefühl beim Drange, ihn zu beseitigen, eben die Verwunderung erzeugt.

Das nächste Produkt nun dieses Zustandes besteht darin, daß der Mensch sich die Natur und Gegenständlichkeit überhaupt einerseits als Grund gegenüberstellt und sie als Macht verehrt, andererseits aber ebenso das Bedürfnis befriedigt, sich die subjektive Empfindung eines Höheren, Wesentlichen, Allgemeinen äußerlich zu machen und als objektiv anzuschauen. In dieser Vereinigung ist unmittelbar vorhanden, daß die einzelnen Naturgegenstände – und vornehmlich elementarische: das Meer, Ströme, Berge, Gestirne – nicht in ihrer vereinzelten Unmittelbarkeit genommen werden, sondern, in die Vorstellung erhoben, für die Vorstellung die Form allgemeiner anundfürsichseiender Existenz erhalten.

Die Kunst beginnt nun darin, daß sie diese Vorstellungen ihrer Allgemeinheit und ihrem wesentlichen Ansichsein nach wieder zur Anschauung für das unmittelbare Bewußtsein in ein Bild faßt und in der gegenständlichen Form desselben für den Geist hinausstellt. Die unmittelbare Verehrung der Naturdinge, Natur- und Fetischdienst, ist deshalb noch keine Kunst.

Nach der *objektiven* Seite hin steht der Anfang der Kunst im engsten Zusammenhange mit der Religion. Die ersten Kunstwerke sind mythologischer Art. In der Religion ist es das Absolute überhaupt, das sich, sei es auch seinen abstraktesten und ärmsten Bestimmungen nach, zum Bewußtsein bringt. Die nächste *Explikation* nun, welche für das Absolute da ist, sind die Erscheinungen der Natur, in deren Existenz der Mensch das Absolute ahnt und sich dasselbe daher in Form von Naturgegenständen anschaulich macht. In diesem Streben findet die Kunst ihren ersten Ursprung.

Doch wird sie auch in dieser Beziehung erst da hervortreten, wo der Mensch nicht nur in den wirklich vorhandenen Gegenständen unmittelbar das Absolute erblickt und sich mit dieser Weise der Realität des Göttlichen begnügt, sondern wo das Bewußtsein das Erfassen des ihm Absoluten in Form des an sich selbst Äußerlichen sowie das *Objektive* dieser gemäßeren oder unangemesseneren Verknüpfung *aus sich selber* hervorbringt. Denn zur Kunst gehört ein durch den Geist ergriffener substantieller Gehalt, der zwar äußerlich erscheint, aber in einer Äußerlichkeit, welche nicht nur unmittelbar vorhanden, sondern durch den *Geist* erst als eine jenen Inhalt in sich fassende und ausdrückende Existenz *produziert* ist. Die *erste* näher gestaltende Dolmetscherin aber der religiösen Vorstellungen ist allein die Kunst, weil die prosaische Betrachtung der gegenständlichen Welt sich erst geltend macht, wenn der Mensch in sich als geistiges Selbstbewußtsein sich von der Unmittelbarkeit freigekämpft hat und derselben in dieser Freiheit, in welcher er die Objektivität als eine bloße Äußerlichkeit verständig aufnimmt, gegenübersteht. Diese Trennung jedoch ist immer erst eine spätere Stufe. Das erste Wissen vom Wahren dagegen erweist sich als ein Mittelzustand zwischen der bloßen geistlosen Versenkung in die Natur und der von ihr durchaus befreiten Geistigkeit. Dieser Mittelzustand, in welchem sich der Geist seine Vorstellungen nur deshalb in Gestalt der Naturdinge vor Augen stellt, weil er noch keine höhere Form errungen hat, in dieser Verbindung jedoch beide Seiten einander gemäß zu machen strebt, ist im allgemeinen dem prosaischen Verstande gegenüber der Standpunkt der Poesie und Kunst. Deshalb kommt denn auch das vollständig prosaische Bewußtsein erst da hervor, wo das Prinzip der subjektiven geistigen Freiheit in seiner abstrakten und wahrhaft konkreten Form zur Wirklichkeit gelangt, in der römischen und später dann in der modernen christlichen Welt.

Der Endpunkt zweitens, dem die symbolische Kunstform zustrebt und mit dessen Erreichen sie sich als symbolische auf-

löst, ist die *klassische Kunst.* Diese, obschon sie die wahre Kunsterscheinung erarbeitet, kann nicht die erste Kunstform sein; sie erhält die mannigfaltigen Vermittlungs- und Übergangsstufen des Symbolischen zu ihrer Voraussetzung. Denn ihr gemäßer Gehalt ist die geistige Individualität, die als Inhalt und Form des Absoluten und Wahren erst nach vielfachen Vermittlungen und Übergängen ins Bewußtsein treten kann. Den Anfang macht immer das seiner Bedeutung nach Abstrakte und Unbestimmte; die geistige Individualität aber muß wesentlich an sich und für sich selber konkret sein. Sie ist der sich aus sich selbst bestimmende Begriff in seiner gemäßen Wirklichkeit, der nur gefaßt werden kann, nachdem er sich die abstrakten Seiten, deren Vermittlung er ist, in ihrer einseitigen Ausbildung vorausgeschickt hat. Ist dies geschehen, so macht er zugleich durch sein eigenes Hervortreten als Totalität jenen Abstraktionen ein Ende. Dies ist in der klassischen Kunst der Fall. Sie tut den bloß symbolisierenden und erhabenen Vorversuchen der Kunst Einhalt, weil die geistige Subjektivität ihre (und zwar adäquate) Gestalt ebenso an sich selber hat, wie der sich selbst bestimmende Begriff sich das ihm gemäße besondere Dasein aus sich selbst erzeugt. Wenn für die Kunst dieser wahrhafte Inhalt und dadurch die wahre Gestalt gefunden ist, hört das Suchen und Streben nach beidem, worin eben der Mangel des Symbolischen liegt, unmittelbar auf.

Fragen wir innerhalb dieser Grenzpunkte nach einem näheren *Prinzip* der Einteilung für die symbolische Kunst, so ist dieselbe überhaupt, insoweit sie sich den echten Bedeutungen und deren entsprechender Gestaltungsweise erst entgegenringt, ein *Kampf* des der wahren Kunst noch widerstrebenden Inhalts und der demselben ebensowenig homogenen Form. Denn beide Seiten, obschon zur Identität verbunden, fallen dennoch weder miteinander noch mit dem wahren Begriff der Kunst zusammen und streben deshalb ebensosehr wieder aus dieser mangelhaften Vereinigung heraus. Die ganze symbolische Kunst läßt sich in dieser Rücksicht als ein

fortlaufender Streit der Angemessenheit von Bedeutung und Gestalt auffassen, und die verschiedenen Stufen sind nicht sowohl verschiedene Arten des Symbolischen, sondern Stadien und Weisen ein und desselbigen Widerspruchs.

Zunächst jedoch ist dieser Kampf nur erst *an sich* vorhanden, d. h. die Unangemessenheit der in eins gesetzten und zusammengezwungenen Seiten ist noch nicht für das Kunstbewußtsein selber geworden, weil dasselbe weder die Bedeutung, welche es ergreift, für sich ihrer allgemeinen Natur nach kennt, noch die reale Gestalt in deren abgeschlossenem Dasein selbständig aufzufassen weiß und deshalb, statt sich den *Unterschied* beider vor Augen zu stellen, von der unmittelbaren *Identität* derselben ausgeht. Den *Anfang* bildet deshalb die noch ungetrennte und in dieser widersprechenden Verknüpfung gärende und rätselhafte Einheit des Kunstgehalts und seines versuchten symbolischen Ausdrucks – die eigentliche, unbewußte, originäre Symbolik, deren Gestaltungen noch nicht als Symbole *gesetzt* sind.

Das *Ende* dagegen ist das Verschwinden und Sichauflösen des Symbolischen, indem der bisher *an sich* seiende Kampf jetzt ins Kunstbewußtsein gekommen ist und das Symbolisieren daher zu einem *bewußten Abscheiden* der für sich selber klaren Bedeutung von ihrem sinnlichen, mit ihr verwandten Bilde wird, jedoch in dieser Trennung zugleich ein ausdrückliches *Beziehen* bleibt, das sich aber, statt als *unmittelbare* Identität zu erscheinen, nur als eine bloße *Vergleichung* beider geltend macht, in welcher die früher ungewußte Unterschiedenheit ebensosehr hervortritt. – Dies ist der Kreis des als Symbol *gewußten* Symbols: die für sich ihrer Allgemeinheit nach gekannte und vorgestellte Bedeutung, deren konkretes Erscheinen ausdrücklich zu einem bloßen *Bilde* heruntergesetzt und mit derselben zum Zweck künstlerischer Veranschaulichung verglichen ist.

In der Mitte zwischen jenem Anfange und diesem Ende steht die *erhabene* Kunst. In ihr zuerst trennt sich die Bedeutung als die geistige, fürsichseiende Allgemeinheit von

dem konkreten Dasein ab und gibt dasselbe als das ihr Negative, Äußerliche und Dienende kund, das sie, um *sich* darin auszudrücken, nicht selbständig kann bestehen lassen, sondern als das in sich selbst Mangelhafte und Aufzuhebende setzen muß, obschon sie zu ihrem Ausdruck nichts anderes als eben dies gegen sie Äußerliche und Nichtige hat. Der Glanz dieser Erhabenheit der Bedeutung geht dem Begriff nach der eigentlichen Vergleichung deshalb voraus, weil die konkrete Einzelheit der natürlichen und sonstigen Erscheinungen vorerst muß negativ behandelt und nur zum Schmuck und Zier für die unerreichbare Macht der absoluten Bedeutung verwendet werden, ehe sich jene ausdrückliche Trennung und auswählende Vergleichung verwandter und doch von der Bedeutung, deren Bild sie abgeben sollen, unterschiedener Erscheinungen herausstellen kann.
Diese drei angedeuteten Hauptstufen gliedern sich nun wieder in sich selbst näher in folgender Weise.

1. Die unbewußte Symbolik

A. Die *erste* Stufe ist selbst noch weder eigentlich symbolisch zu nennen, noch eigentlich zur Kunst zu rechnen. Sie bahnt erst zu beidem den Weg hin. Dies ist die unmittelbare substantielle Einheit des Absoluten als geistiger Bedeutung mit dessen ungetrenntem sinnlichen Dasein in einer natürlichen Gestalt.
B. Die *zweite* Stufe bildet den Übergang zum eigentlichen Symbol, indem sich diese erste Einheit aufzulösen beginnt und sich nun einerseits die allgemeinen Bedeutungen für sich über die einzelnen Naturerscheinungen herausheben, andererseits jedoch ebensosehr in dieser vorgestellten Allgemeinheit wieder in Form konkreter Naturgegenstände zum Bewußtsein kommen sollen. In diesem nächsten doppelten Streben, das Natürliche zu vergeistigen und das Geistige zu versinnlichen, zeigt sich auf dieser Stufe ihrer Differenz die ganze Phantastik und Verwirrung, alle Gärung und wild

umhertaumelnde Vermischung der symbolischen Kunst, welche zwar die Unangemessenheit ihres Bildens und Gestaltens ahnt, doch derselben noch durch nichts anderes als durch Verzerren der Gestalten zur Unermeßlichkeit einer bloß quantitativen Erhabenheit abzuhelfen vermag. Wir leben deshalb auf dieser Stufe in einer Welt voll lauter Erdichtungen, Unglaublichkeiten und Wunder, ohne jedoch Kunstwerken von echter Schönheit zu begegnen.

C. Durch diesen Kampf der Bedeutungen und ihrer sinnlichen Darstellung gelangen wir *drittens* zu dem Standpunkte des eigentlichen Symbols, auf welchem sich auch das symbolische *Kunstwerk* erst seinem vollständigen Charakter nach ausbildet. Die Formen und Gestalten sind hier nicht mehr die sinnlich vorhandenen, welche – wie auf der ersten Stufe – mit dem Absoluten als dessen Dasein, ohne durch die Kunst hervorgebracht zu sein, unmittelbar zusammenfallen oder – wie auf der zweiten – ihre Differenz gegen die Allgemeinheit der Bedeutungen nur durch aufspreizendes Erweitern der besonderen Naturgegenstände und Ereignisse von seiten der Phantasie her aufzuheben imstande sind; sondern was jetzt als symbolische Gestalt zur Anschauung gebracht wird, ist ein durch die Kunst erzeugtes Gebilde, das einerseits sich selber in seiner Eigentümlichkeit vorstellen, andererseits aber nicht nur diesen vereinzelten Gegenstand, sondern eine weitere, damit zu verknüpfende und darin zu erkennende allgemeine Bedeutung manifestieren soll, so daß diese Gestalten als Aufgaben dastehen, welche die Forderung machen, das Innere, das in sie hineingelegt ist, erraten zu lassen.

Über diese bestimmteren Formen des noch ursprünglichen Symbols können wir im allgemeinen vorausschicken, daß sie aus der religiösen Weltanschauung ganzer Völker hervorgehen, weshalb wir auch das Geschichtliche in dieser Beziehung in Erinnerung bringen wollen. Die Scheidung jedoch ist nicht in voller Strenge durchzuführen, da sich die einzelnen Auffassungs- und Gestaltungsweisen, nach Art der

Kunstformen überhaupt, vermischen, so daß wir diejenige Form, welche wir als den Grundtypus für die Weltanschauung des einen Volks ansehen, auch bei früheren oder späteren, wennzwar untergeordnet und vereinzelt, wiederfinden. Im wesentlichen aber haben wir die konkreteren Anschauungen und Belege für die erste Stufe in der *altparsischen* Religion, für die zweite in *Indien*, für die dritte in *Ägypten* zu suchen.

2. Die Symbolik der Erhabenheit

Durch den angegebenen Verlauf hat sich endlich die bisher durch ihre besondere sinnliche Gestalt mehr oder weniger verdunkelte Bedeutung frei herausgerungen und kommt somit für sich in ihrer Klarheit ins Bewußtsein. Dadurch ist das eigentlich symbolische Verhältnis aufgelöst, und es tritt jetzt, indem die absolute Bedeutung als die allgemeine, durch alles hindurchgreifende *Substanz* der gesamten erscheinenden Welt gefaßt wird, die Kunst der Substantialität – als Symbolik der *Erhabenheit* – an die Stelle bloß symbolisch-phantastischer Andeutungen, Verunstaltungen und Rätsel.

In dieser Rücksicht sind hauptsächlich *zwei* Standpunkte zu unterscheiden, welche in dem verschiedenen Verhältnis der Substanz als des Absoluten und Göttlichen zur Endlichkeit der Erscheinung ihren Grund finden. Dies Verhältnis nämlich kann gedoppelt sein, *positiv* und *negativ*, obschon in beiden Formen – da es immer die allgemeine Substanz ist, welche herauszutreten hat – an den Dingen nicht ihre partikuläre Gestalt und Bedeutung, sondern ihre allgemeine Seele und ihre Stellung zu dieser Substanz zur Anschauung kommen soll.

A. Auf der ersten Stufe ist dies Verhältnis so gefaßt, daß die Substanz als das von jeder Partikularität befreite All und Eine den bestimmten Erscheinungen als deren hervorbringende und belebende Seele immanent ist und nun in

dieser Immanenz als affirmativ gegenwärtig erschaut und von dem sich selbst aufgebenden Subjekt durch die liebende Versenkung in diese allen Dingen einwohnende Wesenheit ergriffen und dargestellt wird. Dies gibt die Kunst des erhabenen Pantheismus, wie wir ihn seinen Anfängen nach schon in Indien, sodann aufs glänzendste ausgebildet im Mohammedanismus und seiner Kunst der Mystik sowie endlich in vertiefterer subjektiver Weise in einigen Erscheinungen der christlichen Mystik wiederfinden werden.

B. Das *negative* Verhältnis dagegen der eigentlichen Erhabenheit müssen wir in der *hebräischen* Poesie aufsuchen, in dieser Poesie des Herrlichen, welche den bildlosen Herrn des Himmels und der Erden nur dadurch zu feiern und zu erheben weiß, daß sie seine gesamte Schöpfung nur als Akzidens seiner Macht, als Boten seiner Herrlichkeit, als Preis und Schmuck seiner Größe verwendet und in diesem Dienste das Prächtigste selbst als negativ setzt, weil sie keinen für die Gewalt und Herrschaft des Höchsten adäquaten und affirmativ zureichenden Ausdruck zu finden imstande ist und eine positive Befriedigung nur durch die Dienstbarkeit der Kreatur erlangt, die im Gefühl und Gesetztsein der Unwürdigkeit allein sich selbst und ihrer Bedeutung gemäß wird.

3. Die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform

Durch diese Verselbständigung der für sich in ihrer Einfachheit gewußten Bedeutung ist die *Trennung* derselben von der gegen sie zugleich als unangemessen *gesetzten* Erscheinung an sich schon vollzogen. Soll nun innerhalb dieser wirklichen Scheidung dennoch Gestalt und Bedeutung in die Beziehung einer innerlichen Verwandtschaft, wie die symbolische Kunst es erfordert, gebracht werden, so liegt dies Beziehen weder unmittelbar in der Bedeutung noch in der Gestalt, sondern in einem *subjektiven Dritten*, das in beiden nach subjektiver Anschauung Seiten der Ähnlichkeit findet und im Vertrauen

hierauf die für sich selbst klare Bedeutung durch das verwandte einzelne Bild veranschaulicht und erklärt.
Dann aber ist das Bild, statt wie bisher der einzige Ausdruck zu sein, nur ein bloßer Schmuck, und es kommt dadurch ein Verhältnis hervor, das nicht dem Begriff des Schönen entspricht, indem Bild und Bedeutung einander gegenüberstehen, statt ineinandergearbeitet zu werden, wie dies, wenn auch nur in unvollkommener Weise, im eigentlich Symbolischen noch der Fall war. Kunstwerke, welche diese Form zu ihrer Grundlage machen, bleiben daher untergeordneter Art, und ihr Inhalt kann nicht das Absolute selbst, sondern irgendein anderer, beschränkter Zustand oder Vorfall sein, weshalb denn die hierhergehörigen Formen zum großen Teil nur gelegentlich als Beiwesen benutzt werden.
Näher jedoch haben wir auch in diesem Kapitel drei Hauptstufen zu unterscheiden.
A. Zur *ersten* gehört die Darstellungsweise der *Fabel, Parabel* und des *Apologs,* in denen die *Trennung* von Gestalt und Bedeutung, welche das Charakteristische dieses ganzen Gebiets ausmacht, noch nicht *ausdrücklich* gesetzt ist und die *subjektive* Seite des Vergleichens noch nicht *hervorgehoben* ist, weshalb auch die Darstellung der einzelnen *konkreten* Erscheinung, aus welcher heraus sich die allgemeine Bedeutung erklären lassen soll, das *Überragende* bleibt.
B. Auf der *zweiten* Stufe dagegen kommt die allgemeine *Bedeutung* für sich zur Herrschaft über die erläuternde Gestalt, die sich nur noch als bloßes *Attribut* oder willkürlich erwähltes *Bild* geben kann. Hierher gehört die Allegorie, die Metapher, das Gleichnis.
C. Die *dritte* Stufe endlich läßt das gänzliche *Zerfallen* der bisher im Symbol entweder unmittelbar – ihrer relativen Fremdheit unerachtet – vereinigten oder in ihrer verselbständigten Scheidung dennoch bezogenen Seiten vollständig hervortreten. Dem für sich seiner prosaischen Allgemeinheit nach gewußten Inhalt erscheint wie im *Lehrgedicht* die Kunstgestalt durchweg äußerlich, während auf der anderen

Seite das für sich Äußerliche seiner bloßen Äußerlichkeit nach in der sogenannten *beschreibenden* Poesie aufgefaßt und dargestellt wird. Dadurch aber ist die symbolische Verknüpfung und Beziehung verschwunden, und wir haben uns nach einer weiteren, dem Begriff der Kunst wahrhaft entsprechenden Einigung von Form und Inhalt umzusehen.

Erstes Kapitel
Die unbewußte Symbolik

Treten wir jetzt für die nähere Betrachtung an die besonderen Entwicklungsstufen des Symbolischen heran, so haben wir den Anfang mit dem aus der Idee der Kunst selbst hervorgehenden *Anfang* der Kunst zu machen. Dieser Anfang, wie wir sahen, ist die symbolische Kunstform in ihrer noch unmittelbaren, noch nicht als bloßes Bild und Gleichnis gewußten und gesetzten Gestalt – die *unbewußte Symbolik*. Ehe diese nun aber an sich selbst wie *für unsere Betrachtung* ihren eigentlich symbolischen Charakter erreichen kann, sind vorerst noch mehrere durch den Begriff des Symbolischen selber bestimmte Voraussetzungen aufzunehmen.

Der nähere Ausgangspunkt läßt sich folgendermaßen feststellen.

Das Symbol hat einerseits zu seiner Grundlage die unmittelbare Vereinigung der allgemeinen und dadurch geistigen Bedeutung und der ebenso angemessenen als unangemessenen sinnlichen Gestalt, deren Inkongruenz jedoch noch nicht ins Bewußtsein gekommen ist. Andererseits aber muß die Verknüpfung schon durch die *Phantasie* und *Kunst* gestaltet sein und nicht nur als eine *bloß unmittelbar vorhandene* göttliche Wirklichkeit aufgefaßt werden. Denn das Symbolische entsteht für die Kunst erst mit dem *Abtrennen* einer allgemeinen Bedeutung von der unmittelbaren *Naturgegenwart*, in deren Dasein das Absolute dennoch, *nun* aber von der *Phantasie* als wirklich präsent angeschaut ist.

Die *erste* Voraussetzung deshalb für das Werden des Symbolischen ist eben jene nicht durch die Kunst hervorgebrachte, sondern ohne dieselbe in den wirklichen Naturgegenständen und menschlichen Tätigkeiten gefundene *unmittelbare* Einheit des Absoluten und der Existenz desselben in der erscheinenden Welt.

A. Unmittelbare Einheit von Bedeutung und Gestalt

In dieser angeschauten unmittelbaren Identität des Göttlichen, das als eins mit seinem Dasein in der Natur und dem Menschen zum Bewußtsein gebracht wird, ist weder die Natur als solche, wie sie ist, aufgenommen, noch für sich das Absolute davon losgerissen und verselbständigt, so daß also von einem Unterschiede des Inneren und Äußeren, der Bedeutung und Gestalt eigentlich nicht zu reden ist, weil sich das Innere noch nicht für sich als Bedeutung von seiner unmittelbaren Wirklichkeit im Vorhandenen abgelöst hat. Sprechen wir deshalb hier von Bedeutung, so ist dies *unsere* Reflexion, welche für uns aus dem Bedürfnis hervorgeht, die Form, welche das Geistige und Innere als Anschauung erhält, überhaupt als etwas Äußerliches anzusehen, durch das wir, um es verstehen zu können, in das Innere, die Seele und Bedeutung hineinblicken wollen. Daher müssen wir aber bei solchen allgemeinen Anschauungen den wesentlichen Unterschied machen, ob jenen Völkern, welche sie zuerst faßten, das Innere selbst als Inneres und Bedeutung vor Augen war oder ob *wir* nur darin eine Bedeutung erkennen, welche ihren äußerlichen Ausdruck in der Anschauung erhält.

In dieser ersten Einheit nun also ist kein solcher Unterschied von Seele und Leib, Begriff und Realität; das Leibliche und Sinnliche, das Natürliche und Menschliche ist nicht nur ein Ausdruck für eine davon auch zu unterscheidende Bedeutung; sondern das Erscheinende selber ist als die unmittelbare Wirklichkeit und Gegenwart des Absoluten gefaßt, das nicht für sich [ist] noch eine andere selbständige Existenz erhält,

sondern nur die unmittelbare Gegenwart eines Gegenstandes hat, welcher der Gott oder das Göttliche ist. Im Lamadienste z. B. wird dieser einzelne, wirkliche Mensch unmittelbar als Gott gewußt und verehrt, wie in anderen Naturreligionen die Sonne, Berge, Ströme, der Mond, einzelne Tiere, der Stier, Affe usf. als unmittelbare göttliche Existenzen angesehen und heilig geachtet sind. Ähnliches, wenn auch in vertiefter Weise, zeigt sich in manchen Beziehungen auch noch in der christlichen Anschauung. Der katholischen Lehre nach z. B. ist das geweihte Brot der wirkliche Leib, der Wein das wirkliche Blut Gottes und Christus unmittelbar darin gegenwärtig, und selbst dem lutherischen Glauben nach verwandelt sich durch den gläubigen Genuß Brot und Wein zu dem wirklichen Leib und Blut. In dieser mystischen Identität ist nichts bloß Symbolisches enthalten, das erst in der reformierten Lehre dadurch hervorkommt, daß hier das Geistige für sich von dem Sinnlichen losgetrennt und das Äußerliche dann als bloße Hindeutung auf eine davon unterschiedene Bedeutung genommen wird. Auch in den wundertätigen Marienbildern wirkt die Kraft des Göttlichen als unmittelbar in ihnen präsent und nicht etwa nur als symbolisch durch die Bilder angedeutet.

Am durchgreifendsten aber und verbreitetsten finden wir die Anschauung jener ganz unmittelbaren Einheit in dem Leben und der Religion des alten Zendvolkes, dessen Vorstellungen und Institutionen uns in dem Zend-Awesta aufbewahrt sind.

1. Die Religion Zoroasters

Die Religion Zoroasters nämlich sieht das *Licht* in seiner natürlichen Existenz, die Sonne, Gestirne, das Feuer in seinem Leuchten und Flammen als das Absolute an, ohne dies Göttliche für sich von dem Licht als einem bloßen Ausdruck und Abbilde oder Sinnbilde zu trennen. Das Göttliche, die Bedeutung, ist von seinem Dasein, den Lichtern, nicht ge-

schieden. Denn wenn das Licht auch ebensosehr in dem Sinne des Guten, Gerechten und dadurch Segensreichen, Erhaltenden, Lebenverbreitenden genommen wird, so gilt es doch nicht etwa als bloßes Bild des Guten, sondern das Gute ist selber Licht. Ebenso ist es mit dem Gegensatz des Lichts, dem Dunklen und den Finsternissen, als dem Unreinen, Schädlichen, Schlechten, Zerstörenden, Tötenden.

Näher besondert und gliedert sich diese Anschauung in folgender Weise.

a) *Erstens* wird das Göttliche als das in sich Lichtreine und das demselben entgegengesetzte Finstere und Unreine zwar *personifiziert* und heißt dann *Ormuzd* und *Ahriman*; diese Personifikation aber bleibt ganz *oberflächlich*. Ormuzd ist kein in sich freies, sinnlichkeitsloses Subjekt wie der Gott der Juden oder wahrhaft geistig und persönlich wie der christliche Gott, der als wirklich persönlicher selbstbewußter Geist vorgestellt wird; sondern Ormuzd, wie sehr er auch König, großer Geist, Richter usf. genannt wird, bleibt dennoch unabgetrennt von dem sinnlichen Dasein als Licht und Lichter. Er ist nur dies Allgemeine aller besonderen Existenzen, in denen das Licht und damit das Göttliche und Reine wirklich ist, ohne daß er sich jedoch als geistige Allgemeinheit und Fürsichsein derselben aus allem Vorhandenen selbständig in sich zurückzöge. Er bleibt in den existierenden Besonderheiten und Einzelheiten wie die Gattung in den Arten und Individuen. Als dies Allgemeine erhält er zwar den Vorzug vor allem Besonderen und ist der Erste, Oberste, der goldglänzende König der Könige, der Reinste, Beste, aber seine Existenz hat er nur in allem Lichten und Reinen, wie Ahriman in allem Finsteren, Üblen, Verderblichen und Kranken.

b) Deshalb breitet sich diese Anschauung sogleich zu der weiteren Vorstellung eines *Reichs* der Lichter und Finsternisse und des Kampfs derselben aus. In dem Reiche des Ormuzd sind es zunächst die *Amschaspands* als die sieben Hauptlichter des Himmels, welche göttliche Verehrung ge-

nießen, weil sie die wesentlichen besonderen Existenzen des Lichts sind und deshalb als ein reines und großes Himmelsvolk das Dasein des Göttlichen selbst ausmachen. Jeder Amschaspand, zu denen auch Ormuzd gehört, hat seine Tage des Präsidiums, Segnens und Wohltuns. Weiter ins einzelne gehen sodann die *Izeds* und *Ferwers* herunter, welche wie Ormuzd selber wohl personifiziert werden, doch ohne nähere menschliche Gestaltung für die Anschauung, so daß weder die geistige noch leibliche Subjektivität, sondern das Dasein als Licht, Schein, Glanz, Leuchten, Ausstrahlen das Wesentliche für die Anschauung bleibt. – In der gleichen Weise sind nun auch die einzelnen natürlichen Dinge, welche nicht äußerlich selber als Lichter und leuchtende Körper existieren, Tiere, Pflanzen sowie die Gestaltungen der menschlichen Welt ihrer Geistigkeit und Leiblichkeit nach, die einzelnen Handlungen und Zustände, das gesamte Leben des Staats, der König, von sieben Großen umgeben, die Gliederung der Stände, Städte, Bezirke mit ihren Oberhäuptern, welche als die Besten und Reinsten Vorbild und Schutz abzugeben haben, überhaupt die gesamte Wirklichkeit als eine Existenz des Ormuzd betrachtet. Denn alles, was Gedeihen, Leben, Erhalten in sich trägt und verbreitet, ist ein Dasein des Lichts und der Reinheit und damit ein Dasein des Ormuzd; jede einzelne Wahrheit, Güte, Liebe, Gerechtigkeit, Milde, alles einzelne Lebendige, Wohltätige, Beschützende wird von Zoroaster als in sich licht und göttlich betrachtet. Das Reich des Ormuzd ist das wirklich vorhandene Reine und Leuchtende, und dabei ist kein Unterschied zwischen Erscheinungen der Natur und des Geistes, wie in Ormuzd selber Licht und Güte, die geistige und sinnliche Qualität, unmittelbar zusammenfallen. Der *Glanz* eines Geschöpfs ist deshalb für Zoroaster der Inbegriff von Geist, Kraft und Lebensregungen jeder Art, insoweit sie nämlich auf positive Erhaltung, Entfernung alles in sich selbst Üblen und Schädlichen gehen. Was in Tieren, Menschen, Gewächsen das Reale und Gute ist, ist Licht, und nach Maß und Beschaffenheit

dieser Lichtigkeit bestimmt sich der höhere oder mindere Glanz aller Gegenstände.

Die gleiche Gliederung und Abstufung findet nun auch in dem Reiche des Ahriman statt, nur daß in diesem Bezirke das geistig Schlechte und natürlich Üble, überhaupt aber das Zerstörende und tätig Negative zur Wirklichkeit und Herrschaft gelangt. Die Macht des Ahriman aber soll sich nicht ausbreiten, und der Zweck der gesamten Welt wird deshalb darein gesetzt, das Reich des Ahriman zu vernichten, zu zerschmettern, damit in allem nur Ormuzd lebendig, gegenwärtig und herrschend sei.

c) Diesem alleinigen Zweck ist das ganze menschliche Leben geweiht. Die Aufgabe jedes Einzelnen besteht in nichts anderem als in der geistigen und leiblichen eigenen Reinigung sowie in der Verbreitung dieses Segens und Bekämpfung des Ahriman und seines Daseins in menschlichen und natürlichen Zuständen und Tätigkeiten. Die höchste, heiligste Pflicht ist deshalb, Ormuzd in seiner Schöpfung zu verherrlichen, alles, was von diesem Lichte gekommen und in sich selber rein ist, zu lieben, zu verehren und sich ihm gefällig zu machen. Ormuzd ist Anfang und Ende aller Verehrung. Vor allen Dingen hat der Parse daher Ormuzd in Gedanken und Worten anzurufen und zu ihm zu beten. Nach dem Preise dessen, von dem die ganze Welt des Reinen ausgestrahlt ist, muß er sich sodann im Gebet an die besonderen Dinge nach der Stufe ihrer Hoheit, Würde und Vollkommenheit wenden; denn, sagt der Parse, soweit sie gut und lauter sind, ist Ormuzd in ihnen und liebt sie als seine reinen Söhne, über die er sich freut wie beim Beginn der Wesen, da alles durch ihn neu und rein hervorgegangen war. So richtet sich das Gebet zuerst an die Amschaspands als nächste Abdrücke des Ormuzd, als die Ersten und Glänzendsten, die seinen Thron umgeben und seine Herrschaft fördern. Das Gebet an diese Himmelsgeister bezieht sich genau auf ihre Eigenschaften und Geschäfte und, sind es Gestirne, auf die Zeit ihres Erscheinens. Die Sonne wird bei Tage angerufen,

und, je nachdem sie aufgeht, am Mittagshimmel steht oder niedersinkt, immer in verschiedener Weise. Vom Morgen bis Mittag bittet der Parse besonders, Ormuzd möge seinen Glanz erhöhen wollen, abends betet er, die Sonne möge durch Ormuzd und aller Izeds Schutz ihres Lebens Lauf vollenden. Hauptsächlich aber wird der Mithras verehrt, der als Befruchter der Erde, der Wüsten über die ganze Natur Nahrungssaft ausgießt und als mächtiger Kämpfer gegen alle Dews des Zankes, Krieges, der Zerrüttung und Zerstörung der Urheber des Friedens ist.

Ferner hebt der Parse in seinen im ganzen eintönigen Lobgebeten gleichsam die Ideale, das Reinste und Wahrhaftigste in den Menschen, die Ferwers als reine Menschengeister, auf welchem Teile der Erde sie leben oder gelebt haben, hervor. Besonders wird zu Zoroasters reinem Geiste gebetet, dann aber zu den Oberhäuptern der Stände, Städte, Bezirke, und die Geister aller Menschen sind jetzt schon als genau verbunden betrachtet, als Glieder in der lebendigen Gesellschaft des Lichten, die einst in Gorotman noch mehr eins werden soll. Endlich werden auch die Tiere, Berge, Bäume nicht vergessen, sondern mit Hinschauung auf Ormuzd angerufen; ihr Gutes, der Dienst, welchen sie dem Menschen beweisen, wird gepriesen und besonders das Erste und Vortrefflichste in seiner Art als ein Dasein des Ormuzd verehrt. Außer dieser Anbetung dringt der Zend-Awesta auf *praktische* Ausübung des Guten und Reinigkeit des Gedankens, des Wortes und der Tat. Der Parse soll in seinem ganzen Verhalten des äußeren und inneren Menschen wie das Licht sein, wie Ormuzd, die Amschaspands, Izeds, wie Zoroaster und alle guten Menschen leben und wirken. Denn diese leben und lebten im Licht, und alle ihre Taten sind Licht; darum soll jeder ihr Muster vor Augen haben und ihrem Beispiele folgen. Je mehr Lichtreinigkeit und Güte der Mensch in seinem Leben und Vollbringen ausdrückt, desto näher sind ihm die Himmelsgeister. Wie die Izeds alles mit Wohltätigkeit segnen, beleben, fruchtbar und freundlich machen, so sucht

auch er die Natur zu reinigen, zu veredeln, überall Lebenslicht und fröhliche Fruchtbarkeit auszubreiten. In diesem Sinne speist er die Hungrigen, pflegt den Kranken, dem Durstigen bietet er das Labsal des Trankes, dem Wanderer Obdach und Lager, der Erde gibt er reinen Samen, gräbt reinliche Kanäle, bepflanzt die Wüsten mit Bäumen, befördert, wo er kann, das Wachstum, er sorgt für die Nahrung und Befruchtung des Lebendigen, für den reinen Glanz des Feuers, entfernt die toten und unreinen Tiere, stiftet Ehen, und sie selbst, die heilige Sapandomad, der Ized der Erde, freut sich darüber und steuert dem Schaden, den die Dews und Darwands zu bereiten geschäftig sind.

2. Unsymbolischer Typus der Religion Zoroasters

Was wir das Symbolische nannten, ist in diesen Grundanschauungen *noch gar nicht* vorhanden. Auf der einen Seite ist freilich das Licht das natürlich Daseiende, und auf der anderen hat es die Bedeutung des Guten, Segensvollen, Erhaltenden, so daß man sagen könnte, die wirkliche Existenz des Lichts sei ein bloß verwandtes Bild für diese allgemeine, durch die Natur und die menschliche Welt hindurchgreifende Bedeutung. In Rücksicht auf die Anschauung der Parsen selber aber ist die Trennung der Existenz und ihrer Bedeutung falsch, denn für sie ist eben das *Licht* als Licht das Gute und wird so aufgefaßt, daß es als *Licht* in allem besonderen Guten, Lebendigen, Positiven da sei und wirke. Das Allgemeine und Göttliche führt sich zwar durch die Unterschiede der besonderen weltlichen Wirklichkeit durch, aber in diesem seinem besonderten und vereinzelten Dasein bleibt dennoch die substantielle, ungeschiedene Einheit von Bedeutung und Gestalt bestehen, und die Verschiedenheit dieser Einheit betrifft nicht den Unterschied der Bedeutung als Bedeutung und ihrer Manifestation, sondern nur die Verschiedenheit der daseienden Gegenstände, als z. B. der Gestirne, Gewächse, menschlichen Gesinnungen und Handlungen, in

welchen das Göttliche als Licht oder Finsternis als vorhanden angeschaut ist.

In den weiteren Vorstellungen geht es allerdings zu einigen symbolischen Anfängen fort, welche jedoch nicht den eigentlichen Typus der ganzen Anschauungsweise abgeben, sondern nur als vereinzelte Ausführungen gelten können. So sagt z. B. Ormuzd einmal von seinem Liebling, dem Dschemschid: »Der heilige Ferwer Dschemschids, des Sohnes Vivenghams, war groß vor mir. Seine Hand nahm von mir einen Dolch, dessen Schärfe Gold war und dessen Griffel Gold. Darauf bezog Dschemschid dreihundert Teile der Erde. Er spaltete das Erdreich mit seinem Goldblech, mit seinem Dolch, und sprach: Sapandomad freue sich. Er sprach das heilige Wort mit Gebet an das zahme Vieh, an das wilde und an die Menschen. So ward sein Durchzug Glück und Segen für diese Länder, und zusammenliefen in großen Haufen Haustiere, Tiere des Feldes und Menschen.« Hier ist nun der Dolch und das Spalten des Erdbodens ein Bild, als dessen Bedeutung der Ackerbau angenommen werden kann. Der Ackerbau ist noch keine für sich geistige Tätigkeit, ebensowenig aber auch nur ein rein Natürliches, sondern eine aus Überlegung, Verstand und Erfahrung herkommende allgemeine Arbeit des Menschen, welche durch alle seine Lebensbezüge hindurchreicht. Daß nun jenes Spalten der Erde mit dem Dolche auf den Ackerbau hindeuten solle, ist zwar in der Vorstellung von dem Umzuge Dschemschids nirgend ausdrücklich gesagt, und es wird von keinem Fruchtbarmachen und von keinen Feldfrüchten in Verbindung mit diesem Spalten gesprochen; indem jedoch in diesem einzelnen Tun zugleich mehr als dies einzelne Umherziehen und Auflockern des Bodens zu liegen scheint, ist darin etwas symbolisch Angedeutetes zu suchen. Ähnlich verhält es sich mit den näheren Vorstellungen, wie sie besonders in der späteren Ausbildung des Mithrasdienstes vorkommen, wo der Mithras dargestellt wird, wie er in dämmernder Grotte als Jüngling den Kopf des Stiers in die Höhe richtet und ihm einen Dolch

in den Hals stößt, während eine Schlange das Blut aufleckt und ein Skorpion seine Zeugungsteile benagt. Man hat diese symbolische Darstellung bald astronomisch, bald in anderer Weise erklärt. Allgemeiner und tiefer jedoch kann man den Stier als das natürliche Prinzip überhaupt nehmen, über welches der Mensch, das Geistige, den Sieg davonträgt, obschon auch astronomische Beziehungen mit hineinspielen mögen. Daß aber solch eine Umkehr, wie jener Sieg des Geistes über die Natur, darin enthalten sei, darauf deutet auch der Name des Mithras, des Mittlers, hin, besonders in späterer Zeit, als das Erheben über die Natur schon Bedürfnis der Völker wurde.

Dergleichen Symbole nun aber kommen, wie gesagt, in der Anschauung der alten Parsen *nur* nebenher zum Vorschein und machen nicht das durchgängige Prinzip für die ganze Anschauungsweise aus.

Noch weniger ist der *Kultus,* welchen der Zend-Awesta vorschreibt, *symbolischer* Art. Wir finden hier nicht etwa symbolische Tänze, welche den verschränkten Lauf der Gestirne feiern oder nachbilden sollen, ebensowenig anderweitige Tätigkeiten, welche nur als ein andeutendes Bild für allgemeine Vorstellungen gelten; sondern alle Handlungen, die dem Parsen zur religiösen Pflicht gemacht werden, sind Geschäftigkeiten, welche auf die wirkliche Verbreitung der Reinigkeit im Inneren und Äußeren gehen, und erscheinen als ein zweckmäßiges Vollbringen des allgemeinen Zwecks, Ormuzds Herrschaft in allen Menschen und Naturgegenständen zu verwirklichen, – eines Zwecks daher, der in diesem Tun selber nicht nur angedeutet, sondern ganz und gar erreicht wird.

3. Unkünstlerische Auffassung und Darstellung der Religion Zoroasters

Wie nun dieser ganzen Anschauung der Typus des Symbolischen abgeht, fehlt ihr auch der Charakter des eigentlich

Künstlerischen. Im allgemeinen zwar kann man ihre Vorstellungsweise *poetisch* nennen, denn die einzelnen Naturgegenstände sind ebensowenig als die einzelnen menschlichen Gesinnungen Zustände, Taten, Handlungen in ihrer unmittelbaren und dadurch zufälligen und prosaischen Bedeutungslosigkeit aufgenommen, sondern ihrer wesentlichen Natur nach im Lichte des Absoluten als des Lichtes angeschaut; und umgekehrt ist auch die allgemeine Wesenheit der konkreten natürlichen und menschlichen Wirklichkeit nicht in ihrer existenzlosen und gestaltlosen Allgemeinheit aufgefaßt, sondern dies Allgemeine und jenes Einzelne ist als unmittelbar Eines vorgestellt und ausgesprochen. Solch eine Anschauung darf als schön, weit und groß gelten, und gegen schlechte und sinnlose Götzenbilder gehalten, ist das Licht, als dies in sich Reine und Allgemeine, allerdings dem Guten und Wahren angemessen. Die Poesie darin bleibt aber ganz im Allgemeinen stehen und bringt es nicht zur Kunst und zu Kunstwerken. Denn weder ist das Gute und Göttliche in sich bestimmt, noch die Gestalt und Form dieses Inhalts aus dem Geiste erzeugt; sondern, wie wir bereits sahen, das Vorhandene selbst, die Sonne, Gestirne, die wirklichen Gewächse, Tiere, Menschen, das existierende Feuer sind als die in ihrer *Unmittelbarkeit* schon gemäße Gestalt des Absoluten ergriffen. Die sinnliche Darstellung wird nicht, wie die Kunst es fordert, aus dem Geiste gebildet, geformt und erfunden, sondern unmittelbar in dem äußerlichen Dasein als der adäquate Ausdruck gefunden und ausgesprochen. Zwar wird das Einzelne nach der anderen Seite hin auch unabhängig von seiner Realität durch die Vorstellung fixiert, wie z. B. in den Izeds und den Ferwers, den Genien einzelner Menschen; die poetische Erfindung aber in dieser beginnenden Trennung ist von der schwächsten Art, weil der Unterschied ganz formell bleibt, so daß der Genius, Ferwer, Ized, keine eigentümliche Gestaltung erhält und erhalten soll, sondern teils nur ganz denselben Inhalt, teils auch nur die bloße, für sich leere Form der Subjektivität hat, welche

schon das existierende Individuum besitzt. Die Phantasie produziert weder eine andere, tiefere Bedeutung noch die selbständige Form einer in sich reicheren Individualität. Und wenn wir auch weiterhin die besonderen Existenzen zu allgemeinen Vorstellungen und Gattungen zusammengefaßt sehen, denen als dies Gattungsmäßige durch die Vorstellung eine reale Existenz gegeben wird, so ist doch auch dieses Erheben der Vielheit zu einer umfassenden, wesentlichen Einheit, als Keim und Grundlage für die Einzelheiten derselben Art und Gattung, nur wieder im unbestimmteren Sinne eine Tätigkeit der Phantasie und kein eigentliches Werk der Poesie und Kunst. So ist z. B. das heilige Behramfeuer das wesentliche Feuer, und unter den Wassern kommt gleichfalls ein Wasser aller Wasser vor. Hom gilt als der erste, reinste, kräftigste unter allen Bäumen, der Urbaum, in welchem der Lebenssaft voll Unsterblichkeit quillt. Unter den Bergen wird *Albordsch,* der heilige Berg, als der erste Keim der ganzen Erde vorgestellt, der im Lichtglanz steht, von dem die Wohltäter der Menschen, welche die Erkenntnis des Lichtes hatten, ausgehen und auf welchem Sonne, Mond und Sterne ruhen. Im ganzen aber ist das Allgemeine in unmittelbarer Einheit mit der vorhandenen Wirklichkeit der besonderen Dinge angeschaut, und nur hin und wieder werden allgemeine Vorstellungen durch besondere Bilder versinnlicht.

Prosaischer noch hat der Kultus die wirkliche Durchführung und Herrschaft des Ormuzd in allen Dingen zum Zweck und fordert nur diese Angemessenheit und Reinheit jedes Gegenstandes, ohne daraus selbst nur ein gleichsam in unmittelbarer Lebendigkeit existierendes Kunstwerk zu bilden, wie es in Griechenland die Fechter, Ringer usf. in ihrer ausgearbeiteten Körperlichkeit darzustellen wußten.

Nach allen diesen Seiten und Beziehungen hin macht die erste Einheit geistiger Allgemeinheit und sinnlicher Realität nur die *Grundlage* des Symbolischen in der Kunst aus, ohne jedoch selber schon eigentlich symbolisch zu sein und Kunst-

werke zustande zu bringen. Um zu diesem nächsten Ziele hinzugelangen, ist deshalb das Fortgehen aus der soeben betrachteten ersten Einheit zur *Differenz* und zum *Kampfe* der Bedeutung und ihrer Gestalt erforderlich.

B. Die phantastische Symbolik

Tritt das Bewußtsein dagegen aus der unmittelbar angeschauten Identität des Absoluten und seines äußerlich wahrgenommenen Daseins heraus, so liegt als wesentliche Bestimmung die *Scheidung* der bisher vereinigten Seiten vor uns, der Kampf von Bedeutung und Gestalt, welcher unmittelbar zu dem Versuche drängt, den Bruch durch Ineinanderbildung des Getrennten auf *phantasievolle* Weise wieder zu heilen.

Erst mit diesem Versuche entsteht das eigentliche Bedürfnis der Kunst. Denn setzt sich die Vorstellung ihren nicht mehr nur unmittelbar in der vorhandenen Realität angeschauten Inhalt losgelöst von diesem Dasein für sich fest, so ist hierdurch dem Geiste die Aufgabe gestellt, die allgemeinen Vorstellungen in erneuter, aus dem Geiste produzierter Weise für die Anschauung und Wahrnehmung phantasiereich herauszugestalten und in dieser Tätigkeit Kunstgebilde hervorzubringen. Da nun in der ersten Sphäre, innerhalb welcher wir uns noch befinden, diese Aufgabe nur symbolisch zu lösen ist, so kann es scheinen, als wenn wir jetzt schon auf dem Boden des eigentlich Symbolischen ständen. Dennoch ist dies nicht der Fall.

Das nächste, was uns begegnet, sind Gestaltungen einer gärenden Phantasie, welche in der Unruhe ihrer Phantasterei nur den Weg bezeichnet, der zu dem echten Mittelpunkte der symbolischen Kunst hinleiten kann. Bei dem ersten Hervortreten nämlich des Unterschiedes und der Beziehung von Bedeutung und Darstellungsform ist beides, das Scheiden sowohl als auch das Verknüpfen, noch verworrener Art. Diese Verworrenheit wird dadurch notwendig, daß jede der unter-

schiedenen Seiten noch nicht zu einer Totalität gediehen ist, welche in sich selbst das Moment trägt, das die Grundbestimmung der anderen ausmacht, wodurch erst die wahrhaft adäquate Einheit und Versöhnung zustande kommen kann. Der Geist seiner Totalität nach bestimmt z. B. die Seite der äußeren Erscheinung ebensosehr aus sich selber, als die in sich totale und gemäße Erscheinung für sich nur die äußere Existenz des Geistigen ist. Bei dieser ersten Trennung aber der vom Geist erfaßten Bedeutungen und der vorhandenen Welt der Erscheinungen sind die Bedeutungen nicht die der konkreten Geistigkeit, sondern Abstraktionen, und ihr Ausdruck das gleichfalls Unbegeistete und dadurch abstrakt nur Äußere und Sinnliche. Der Drang der Unterscheidung und Vereinigung ist deshalb ein Taumel, der aus den sinnlichen Einzelheiten unbestimmt und maßlos unmittelbar zu den allgemeinsten Bedeutungen hinüberschweift und für das innerlich im Bewußtsein Erfaßte nur die schlechthin entgegengesetzte Form sinnlicher Gestaltungen zu finden weiß. Dieser Widerspruch ist es, welcher die einander widerstrebenden Elemente wahrhaft vereinen soll, doch, von der einen Seite nur in die entgegengesetzte hineingetrieben und aus dieser in die erste wieder zurückgewiesen, sich nur ruhelos herüber- und hinüberwirft und in dem Hinundwiderschwanken und Gären dieses *Strebens* nach Auflösung die Beschwichtigung schon gefunden glaubt. Statt der echten Befriedigung ist deshalb gerade nur der *Widerspruch* selber als die wahre Vereinigung und somit die unvollkommenste Einheit als das eigentlich der Kunst Entsprechende hingestellt. Die wahre Schönheit daher dürfen wir auf diesem Felde trüber Verwirrung nicht suchen. Denn in dem rastlos raschen Überspringen von einem Extrem ins andere finden wir einerseits an das sowohl seiner Einzelheit als seiner elementarischen Erscheinung nach aufgenommene Sinnliche die Weite und Macht allgemeiner Bedeutungen in ganz inadäquater Weise geknüpft, andererseits das Allgemeinste, wenn von demselben ausgegangen wird, in der umgekehrten

Art mitten in die sinnlichste Gegenwart schamlos hineingerückt; und kommt auch das Gefühl dieser Unangemessenheit zum Bewußtsein, so weiß sich hier die Phantasie nur durch Verzerrungen zu retten, indem sie die besonderen Gestalten über ihre festumgrenzte Besonderheit hinaustreibt, sie ausweitet, ins Unbestimmte verändert, ins Maßlose steigert und auseinanderreißt und dadurch in dem Streben nach Aussöhnung das Entgegengesetzte erst recht in seiner Versöhnungslosigkeit ans Licht bringt.

Diese ersten, noch wildesten Versuche der Phantasie und Kunst treffen wir vornehmlich bei den alten *Indern* an. Ihr Hauptmangel, dem Begriff dieser Stufe gemäß, besteht darin, daß sie weder imstande sind, die Bedeutungen für sich in ihrer Klarheit noch die vorhandene Wirklichkeit in deren eigentümlicher Gestalt und Bedeutsamkeit zu fassen. Die Inder haben sich daher auch als zu einer historischen Auffassung der Personen und Begebenheiten unfähig erwiesen, denn zur geschichtlichen Betrachtung gehört die Nüchternheit, das Geschehene für sich in seiner wirklichen Gestalt, seinen empirischen Vermittlungen, Gründen, Zwecken und Ursachen aufzunehmen und zu verstehen. Dieser prosaischen Besonnenheit widerstrebt ihr Drang, alles und jedes auf das schlechthin Absolute und Göttliche zurückzuführen und in dem Gewöhnlichsten und Sinnlichsten eine durch die Phantasie erschaffene Gegenwart und Wirklichkeit der Götter vor sich zu haben. In ihrer durcheinandergemischten Verwirrung des Endlichen und Absoluten geraten sie daher, indem die Ordnung, der Verstand und die Festigkeit des alltäglichen Bewußtseins und der Prosa ganz unberücksichtigt bleibt, bei aller Fülle und großartigen Kühnheit ebensosehr in eine ungeheure Faselei des Phantastischen, welche von dem Innerlichsten und Tiefsten in die gemeinste Gegenwart überläuft, um das eine Extrem in das andere unmittelbar zu verkehren und zu verzerren.

Für die bestimmteren Züge dieser kontinuierlichen Trunkenheit, dieses Verrückens und Verrücktseins haben wir hier

nicht die religiösen Vorstellungen als solche, sondern nur die Hauptmomente, nach welchen diese Anschauungsweise der Kunst angehört, durchzugehen. Diese Hauptpunkte sind folgende.

1. Die indische Auffassung von Brahman

Das eine Extrem des indischen Bewußtseins ist das Bewußtsein von dem Absoluten als dem in sich schlechthin Allgemeinen, Unterschiedslosen und dadurch vollständig Unbestimmten. Diese äußerste Abstraktion, indem sie weder besonderen Inhalt hat, noch als konkrete Persönlichkeit vorgestellt ist, ergibt sich nach keiner Seite hin als ein Stoff, den die Anschauung irgend gestalten könnte. Denn Brahman, als dies oberste Göttliche überhaupt, ist den Sinnen und der Wahrnehmung durchaus entzogen, ja eigentlich nicht einmal ein Objekt für das Denken. Denn zum Denken gehört das Selbstbewußtsein, das sich einen Gegenstand setzt, um darin sich zu finden. Jedes Verstehen schon ist eine Identifikation des Ich und des Objekts, eine Aussöhnung der außerhalb dieses Verständnisses Getrennten; was ich nicht verstehe, nicht erkenne, bleibt ein mir Fremdes und Anderes. Die indische Art der Vereinigung aber des menschlichen Selbsts mit Brahman ist nichts als das stets gesteigerte Hinaufschrauben zu dieser äußersten Abstraktion selber, in welcher nicht nur der gesamte konkrete Inhalt, sondern auch das Selbstbewußtsein untergegangen sein muß, ehe der Mensch zu derselben hinzugelangen vermag. Deshalb kennt der Inder keine Versöhnung und Identität mit Brahman in dem Sinne, daß der Menschengeist sich dieser Einheit *bewußt* werde, sondern die Einheit besteht ihm darin, daß gerade das Bewußtsein und Selbstbewußtsein und damit aller Weltinhalt und Gehalt der eigenen Persönlichkeit total verschwinde. Die Ausleerung und Vernichtung zur absoluten Stumpfheit gilt als der höchste Zustand, der den Menschen zum obersten Gott selber, zu Brahman macht.

Diese Abstraktion, welche zum Härtesten gehört, was der Mensch sich auferlegen kann, einerseits als Brahman und andererseits als der rein theoretische innerliche Kultus des in sich Verdumpfens und Abtötens, ist kein Gegenstand der Phantasie und Kunst, welche sich nur etwa bei Schilderung des Weges zu diesem Ziele in mannigfacheren Gebilden zu ergehen Gelegenheit erhält.

2. Sinnlichkeit, Maßlosigkeit und personifizierende Tätigkeit der indischen Phantasie

Umgekehrt springt die indische Anschauung aber ebensosehr unmittelbar aus dieser Übersinnlichkeit in die wildeste Sinnlichkeit über. Da jedoch die unmittelbare und dadurch ruhige Identität beider Seiten aufgehoben und statt derselben die *Differenz* innerhalb der Identität zum Grundtypus geworden ist, so stößt uns dieser Widerspruch vermittlungslos aus dem Endlichsten ins Göttliche, aus diesem wieder ins Endlichste hinein, und wir leben unter den Gestaltungen, welche aus diesem wechselseitigen Verkehren der einen Seite in die andere entstehen, wie in einer Hexenwelt, wo keine Bestimmtheit der Gestalt, wenn man sie festzuhalten hofft, standhält, sondern plötzlich sich ins Entgegengesetzte verwandelt oder sich zur Übertriebenheit aufbläht und auseinanderspreizt.

Die allgemeinen Weisen nun, in welchen die indische Kunst zum Vorschein kommt, sind folgende.

a) Auf der einen Seite legt die Vorstellung in das *unmittelbar Sinnliche* und Einzelne den ungeheuersten Inhalt des Absoluten so hinein, daß dieses Einzelne selbst, wie es geht und steht, solch einen Inhalt in sich vollkommen darstellen und als derselbe für die Anschauung existieren soll. Im *Ramajana* z. B. ist der Freund des Ramas, der Fürst der Affen Hanumat, eine Hauptgestalt und vollbringt die tapfersten Taten. Überhaupt wird in Indien der Affe göttlich verehrt, und es gibt eine ganze Affenstadt. In dem Affen, als

diesem einzelnen, wird der unendliche Inhalt des Absoluten angestaunt und vergöttert. Ebenso die Kuh Sabala, welche im *Ramajana* gleichfalls in der Episode von Wiswamitras Büßungen mit unermeßlicher Macht bekleidet erscheint. Weiterhinauf gibt es in Indien Familien, in welchen das Absolute selbst, als dieser wirkliche, wenn auch ganz stumpfe und einfältige Mensch vegetiert, der in seiner unmittelbaren Lebendigkeit und Gegenwart als Gott verehrt wird. Dasselbe finden wir auch im Lamaismus, wo auch ein einzelner Mensch als der gegenwärtige Gott der höchsten Anbetung genießt. In Indien aber wird diese Verehrung nicht nur einem ausschließlich gezollt, sondern jeder Brahmane gilt von Hause aus durch die Geburt in seiner Kaste schon als Brahman und hat die den Menschen mit Gott identifizierende Wiedergeburt durch den *Geist* auf *natürliche* Weise schon durch die sinnliche Geburt vollbracht, so daß also die Spitze des Göttlichsten selber unmittelbar in die ganz gemeine sinnliche Wirklichkeit des Daseins zurückfällt. Denn obschon es den Brahmanen zur heiligsten Pflicht gemacht ist, die Wedas zu lesen und dadurch die Einsicht in die Tiefen der Gottheit zu erlangen, so kann dieser Pflicht doch ebensosehr, ohne dem Brahmanen seine Göttlichkeit zu nehmen, mit der größten Geistlosigkeit Genüge geschehen. In der ähnlichen Weise ist eins der allgemeinsten Verhältnisse, welches die Inder darstellen, das Erzeugen, Entstehen, wie die Griechen den Eros als den ältesten Gott angeben. Dies Erzeugen nun, die göttliche Tätigkeit, wird wiederum in vielfachen Darstellungen ganz sinnlich genommen, und die männlichen und weiblichen Geschlechtsteile werden aufs heiligste gehalten. Ebensosehr wird das Göttliche, wenn es auch für sich in seiner Göttlichkeit in die Wirklichkeit hineintritt, ganz trivial mitten in das Alltägliche hineingezogen. So wird z. B. im Anfange des *Ramajana* erzählt, wie Brahma zu Walmiki, dem mythischen Sänger des Ramajana, gekommen sei. Walmiki empfängt ihn ganz in der gewöhnlichen indischen Weise, bekomplimentiert ihn, setzt ihm

einen Stuhl vor, bringt ihm Wasser und Früchte, Brahma setzt sich wirklich nieder und nötigt auch seinen Wirt, das gleiche zu tun; so sitzen sie lange Zeit, bis endlich Brahma dem Walmiki befiehlt, den *Ramajana* zu dichten.

Dies ist nun gleichfalls noch keine eigentlich symbolische Auffassung, denn obschon hier, wie das Symbol es fordert, die Gestalten aus dem Vorhandenen her aufgenommen und auf allgemeinere Bedeutungen angewendet werden, so fehlt hier doch die andere Seite, daß nämlich die besonderen Existenzen nicht die absolute Bedeutung für die Anschauung wirklich *sein*, sondern dieselbe nur *andeuten* sollen. Für die indische Phantasie sind der Affe, die Kuh, der einzelne Brahmane usf. nicht ein verwandtes Symbol des Göttlichen, sondern sie sind als das Göttliche selber, als ein demselben adäquates Dasein betrachtet und dargestellt.

Hierin aber liegt der Widerspruch, welcher die indische Kunst zu einer *zweiten* Weise der Auffassung hinübertreibt. Denn einerseits ist das schlechthin Unsinnliche, das Absolute als solches, die Bedeutung schlechthin, als das wahrhaft Göttliche ergriffen, auf der anderen Seite [sind] die Einzelheiten der konkreten Wirklichkeit auch in ihrem sinnlichen Dasein von der Phantasie unmittelbar als göttliche Erscheinungen angesehen. Zum Teil zwar sollen sie nur besondere Seiten des Absoluten ausdrücken, doch auch dann noch ist das unmittelbar Einzelne, das als gemäßes Dasein dieser bestimmten Allgemeinheit dargestellt wird, diesem seinem Inhalt schlechthin nur ungemäß und mit demselben in um so grellerem Widerspruch, als die Bedeutung hier schon in ihrer Allgemeinheit gefaßt und doch ausdrücklich in dieser Allgemeinheit als mit dem Sinnlichsten und Einzelnsten unmittelbar von der Phantasie in Identität gesetzt ist.

b) Die nächste Lösung dieses Zwiespalts sucht nun die indische Kunst, wie bereits oben ist angedeutet worden, in der *Maßlosigkeit* ihrer Gebilde. Die einzelnen Gestalten, um die Allgemeinheit als sinnliche Gestalten selber erreichen zu können, werden ins Kolossale, Groteske wild ausein-

andergezerrt. Denn die einzelne Gestalt, welche nicht sich selber und die ihr als besonderer Erscheinung eigentümliche, sondern eine außerhalb ihrer liegende allgemeine Bedeutung ausdrücken soll, genügt nun der Anschauung nicht eher, als bis sie aus sich selber heraus ins Ungeheure hin ohne Ziel und Maß fortgerissen wird. Hier ist es denn vornehmlich die verschwenderischste Übertreibung der Größe, in der räumlichen Gestalt sowohl als auch in der zeitlichen Unermeßlichkeit, und die Vervielfältigung ein und derselben Bestimmtheit, die Vielköpfigkeit, die Menge der Arme usf., durch welche das Erreichen der Weite und Allgemeinheit der Bedeutungen erstrebt wird. Das Ei z. B. schließt den Vogel ein. Diese einzelne Existenz nun wird zu der unermeßlichen Vorstellung eines Welteies als Einhüllung des allgemeinen Lebens aller Dinge erweitert, in welchem Brahma, der zeugende Gott, tatlos ein Schöpfungsjahr zubringt, bis durch seinen bloßen Gedanken die Hälften des Eies auseinanderfallen. Außer natürlichen Gegenständen werden nun auch menschliche Individuen und Begebenheiten ebensosehr zur Bedeutung eines wirklichen göttlichen Tuns in einer Weise erhöht, daß weder das Göttliche für sich noch das Menschliche kann festgehalten werden, sondern beides stets ineinander herüber- und hinübergewirrt erscheint. Hierher gehören besonders die Inkarnationen der Götter, hauptsächlich Wischnus, des erhaltenden Gottes, dessen Taten einen Hauptinhalt der großen epischen Gedichte abgeben. Die Gottheit geht in diesen Verkörperungen unmittelbar in die weltliche Erscheinung über. So ist z. B. Rama die siebente Inkarnation Wischnus (Ramatschandra). Nach einzelnen Bedürfnissen, Handlungen, Zuständen, Gestalten und Weisen des Benehmens zeigt es sich in diesen Gedichten, daß ihr Inhalt hergenommen sei aus zum Teil wirklichen Begebenheiten, aus den Taten älterer Könige, welche neue Zustände der Ordnung und Gesetzlichkeit zu gründen kräftig waren, und man ist deshalb mitten im Menschlichen auf dem festen Boden der Wirklichkeit. Umgekehrt aber ist dann alles

wieder erweitert, ins Nebulose ausgedehnt, ins Allgemeine hinübergespielt, so daß man den kaum gewonnenen Boden wieder verliert und nicht weiß, wo man ist. Ähnlich geht es auch in der *Sakuntala* zu. Anfangs haben wir die zarteste, duftigste Liebeswelt vor uns, in welcher alles in menschlicher Weise seinen gemäßen Gang geht, dann aber werden wir plötzlich dieser ganzen konkreten Wirklichkeit entrückt und in die Wolken in Indras Himmel hinübergehoben, wo alles verändert ist und aus seinem bestimmten Kreise heraus zu allgemeinen Bedeutungen des Naturlebens im Verhältnis zu Brahmanen und der Macht über die Naturgötter, welche durch strenge Büßungen dem Menschen verliehen wird, erweitert.

Auch diese Darstellungsweise ist nicht eigentlich symbolisch zu nennen. Denn das eigentliche Symbol läßt die bestimmte Gestalt, welche sie verwendet, in ihrer Bestimmtheit bestehen, wie sie ist, weil sie darin nicht das unmittelbare Dasein der Bedeutung ihrer Allgemeinheit nach anschauen will, sondern in den verwandten Qualitäten des Gegenstandes auf die Bedeutung nur hinweist. Die indische Kunst aber, obschon sie Allgemeinheit und einzelne Existenz scheidet, fordert dessenunerachtet noch die unmittelbare, durch die Phantasie produzierte Einheit beider und muß deshalb das Daseiende seiner Begrenztheit entnehmen und in selbst sinnlicher Weise ins Unbestimmte vergrößern und überhaupt verwandeln und verunstalten. In diesem Zerfließen der Bestimmtheit und in der Verwirrung, welche dadurch hervorkommt, daß immer der höchste Gehalt in Dinge, Erscheinungen, Begebnisse und Taten hineingelegt wird, welche in ihrer Begrenztheit die Macht solchen Inhalts weder an und für sich in sich haben, noch auszudrücken fähig sind, kann man daher eher einen Anklang der *Erhabenheit* als das eigentlich Symbolische suchen. Im Erhabenen nämlich, wie wir es noch später werden kennenlernen, drückt die endliche Erscheinung das Absolute, das sie zur Anschauung bringen soll, nur so aus, daß an der Erscheinung selber heraustritt,

sie könne den Inhalt nicht erreichen. So ist es z. B. mit der Ewigkeit. Ihre Vorstellung wird erhaben, wenn sie soll in zeitlicher Weise ausgesprochen werden, indem jede größte Zahl immer noch nicht genügend ist und fort und fort, ohne zu Ende zu kommen, vermehrt werden muß. Wie es von Gott heißt: »Tausend Jahre sind vor dir ein Tag.« In dieser und ähnlicher Art enthält die indische Kunst vieles, das diesen Ton der Erhabenheit anzuschlagen beginnt. Der große Unterschied jedoch von der eigentlichen Erhabenheit besteht darin, daß die indische Phantasie in solchen wilden Gestaltungen das Negativsetzen der Erscheinungen, welche sie vorführt, nicht vollbringt, sondern gerade durch jene Maßlosigkeit und Unbegrenztheit den Unterschied und Widerspruch des Absoluten und seiner Gestaltung ausgelöscht und verschwunden glaubt. – Sowenig wir sie nun in dieser Übertreibung als eigentlich symbolisch und erhaben gelten lassen können, ebensowenig ist sie eigentlich *schön*. Denn sie gibt uns zwar, hauptsächlich in Schilderung des Menschlichen als solchen, viel Liebliches und Mildes, viel freundliche Bilder und zarte Empfindungen, die glänzendsten Naturbeschreibungen und reizendsten, kindlichsten Züge der Liebe und unbefangenen Unschuld, ebensoviel Großartiges und Edles; aber was die allgemeinen Grundbedeutungen betrifft, so bleibt das Geistige umgekehrt doch immer wieder ganz sinnlich, das Plattste steht neben dem Höchsten, die Bestimmtheit ist zerstört, das Erhabene bloße Grenzenlosigkeit, und was dem Mythos angehört, geht größtenteils nur zur Phantastik einer ruhelos umhersuchenden Einbildungskraft und verstandlosen Gestaltungsgabe fort.

c) Die reinste Weise nun endlich der Darstellung, welche wir auf dieser Stufe finden, ist die *Personifikation* und die *menschliche Gestalt* überhaupt. Indem jedoch die Bedeutung hier noch nicht als freie geistige Subjektivität zu fassen ist, sondern entweder irgendeine abstrakte, in ihrer Allgemeinheit aufgenommene Bestimmtheit oder das bloß Natürliche, z. B. das Leben der Ströme, Berge, Gestirne, der Sonne

enthält, so ist es eigentlich unter der Würde der menschlichen Gestalt, als Ausdruck für diese Art des Inhalts benutzt zu werden. Denn ihrer wahren Bestimmung nach spricht der menschliche Körper sowohl als auch die Form menschlicher Tätigkeiten und Begebnisse nur den konkreten inneren Gehalt des Geistes aus, der in dieser seiner Realität bei sich selber ist und daran nicht nur ein Symbol oder äußeres Zeichen hat.

Auf der einen Seite bleibt daher die Personifikation, wenn die Bedeutung, die sie darzustellen berufen wird, dem Geistigen ebenso als dem Natürlichen angehören soll, der *Abstraktion* der Bedeutung wegen auf dieser Stufe gleichfalls noch oberflächlich und bedarf für die nähere Veranschaulichung noch mannigfach anderweitiger Gestaltungen, mit denen sie sich vermischt und dadurch selber verunreinigt wird. Nach der anderen Seite hin ist es nicht die Subjektivität und deren Gestalt, welche hier das Bezeichnende ist, sondern ihre *Äußerungen*, Taten usf., denn im Tun und Handeln erst liegt die bestimmtere Besonderung, welche mit dem bestimmten Inhalt der allgemeinen Bedeutungen in Bezug gebracht werden kann. Dann aber tritt wieder der Mangel ein, daß nicht das Subjekt, sondern nur die Äußerung desselben das Bedeutende ist, sowie die Verwirrung, daß die Begebenheiten und Taten, statt die Realität und das sich verwirklichende Dasein des Subjekts zu sein, ihren Inhalt und ihre Bedeutung anderswoher erhalten. Eine Reihe solcher Handlungen kann daher wohl in sich selbst eine Folge und Konsequenz haben, die sich aus dem Inhalte herschreibt, welchem solch eine Reihe zum Ausdruck dient; diese Konsequenz aber wird durch das Personifizieren und Vermenschlichen ebensosehr wieder unterbrochen und teilweise aufgehoben, weil das Subjektivieren umgekehrt auch zur Willkür des Tuns und der Äußerungen hinführt, so daß also Bedeutendes und Bedeutungsloses um so bunter und regelloser durcheinanderspielt, je weniger die Phantasie ihre Bedeutungen und deren Gestalten in einen gründlichen und

festen Zusammenhang zu bringen befähigt ist. – Wird aber das nur Natürliche zum alleinigen Inhalte genommen, so ist das Natürliche seinerseits nicht würdig, die menschliche Gestalt zu tragen, und diese, als nur dem geistigen Ausdruck gemäß, ihrerseits unfähig, das bloß Natürliche darzustellen.

In allen diesen Beziehungen kann dies Personifizieren nicht wahrhaft sein, denn die Wahrheit in der Kunst fordert, wie die Wahrheit überhaupt, das Zusammenstimmen des Inneren und Äußeren, des Begriffs und der Realität. Die griechische Mythologie personifiziert zwar auch den Pontos, Skamandros, sie hat ihre Flußgötter, Nymphen, Dryaden und macht überhaupt die Natur mannigfach zum Inhalt ihrer menschlichen Götter. Sie läßt jedoch die Personifikation nicht bloß formell und oberflächlich, sondern bildet daraus Individuen, an welchen die bloße Naturbedeutung zurücktritt und das Menschliche dagegen, das solchen Naturinhalt in sich aufgenommen hat, das Hervorstechende wird. Die indische Kunst aber bleibt bei der grotesken Vermischung des Natürlichen und Menschlichen stehen, so daß keine Seite zu ihrem Rechte kommt und beide sich wechselseitig verunstalten.

Im allgemeinen sind auch diese Personifikationen noch nicht eigentlich symbolisch, weil sie ihrer formellen Oberflächlichkeit wegen mit dem bestimmteren Gehalt, den sie symbolisch ausdrücken sollten, in keiner wesentlichen Beziehung und engeren Verwandtschaft stehen. Zugleich beginnt aber in Rücksicht auf die besonderen anderweitigen Gestaltungen und Attribute, mit welchen dergleichen Personifikationen untermischt erscheinen und welche die bestimmteren den Göttern beigelegten Qualitäten ausdrücken sollen, das Streben nach symbolischen Darstellungen, für welche die Personifikation dann mehr nur die allgemeine zusammenfassende Form bleibt.

Was die hauptsächlicheren Anschauungen betrifft, welche hierher gehören, so ist zuvörderst des Trimurti, d. h. der

dreigestaltigen Gottheit, Erwähnung zu tun. Zu ihr gehört erstens *Brahma,* die hervorbringende, zeugende Tätigkeit, der Weltschöpfer, Herr der Götter usf. Einerseits wird er von Brahman (als Neutrum), von dem obersten Wesen, unterschieden und ist dessen Erstgeborener, andererseits aber fällt er auch wieder mit dieser abstrakten Gottheit zusammen, wie überhaupt bei den Indern die Unterschiede sich nicht in ihren Grenzen festzuhalten vermögen, sondern teils verwischt werden, teils ineinander übergehen. Die nähere Gestalt nun hat viel Symbolisches: er wird mit vier Köpfen und vier Händen abgebildet, mit Zepter, Ring usf.; in Farbe ist er rot, was auf die Sonne hindeutet, da diese Götter immer zugleich allgemeine Naturbedeutungen in sich tragen, welche in ihnen personifiziert werden. Der *zweite* Gott des Trimurti ist Wischnu, der erhaltende Gott, der *dritte* Schiwa, der zerstörende. Die Symbole für diese Götter sind unzählig. Denn bei der Allgemeinheit ihrer Bedeutungen fassen sie unendlich viele einzelne Wirkungen in sich, teils in bezug auf besondere Naturerscheinungen – hauptsächlich elementarische, wie z. B. Wischnu die Qualität des Feurigen (Wilsons Lexikon[3], s. v. 2) hat –, teils auch geistige, was denn immer bunt durcheinandergärt und für die Anschauung häufig die widerwärtigsten Gestalten zum Vorschein bringt.

Bei diesem dreigestaltigen Gott zeigt es sich sogleich am deutlichsten, daß hier die geistige Gestalt noch nicht in ihrer Wahrheit auftreten kann, weil das Geistige nicht die eigentliche durchgreifende Bedeutung ausmacht. Geist nämlich würde diese Dreiheit von Göttern sein, wenn der dritte Gott eine konkrete Einheit und Rückkehr zu sich aus der Unterscheidung und Verdopplung wäre. Denn der wahren Vorstellung nach ist Gott Geist als diese tätige absolute Unterscheidung und Einheit, welche überhaupt den Begriff des

---

3 Horace Hayman Wilson, *Dictionary in Sanscrit and English,* Kalkutta 1819

Geistes ausmacht. Im Trimurti aber ist der dritte Gott nicht etwa die konkrete Totalität, sondern selber nur *eine* Seite zu den zwei anderen und deshalb gleichfalls eine Abstraktion, kein Rückgehen in sich, sondern nur ein Übergehen in Anderes, ein Verwandeln, Erzeugen und Zerstören. Man muß sich deshalb sehr hüten, in solchen ersten Ahnungen der Vernunft schon die höchste Wahrheit wiederfinden und in diesem Anklange, der dem Rhythmus nach allerdings die Dreiheit enthält, welche eine Hauptvorstellung des Christentums ausmacht, bereits die christliche Dreieinigkeit erkennen zu wollen.

Von Brahman und dem Trimurti aus geht nun die indische Phantasie noch weiter zu einer unermeßlichen Anzahl der vielgestaltigsten Götter phantastisch fort. Denn jene allgemeinen Bedeutungen, welche als das wesentlich Göttliche aufgefaßt sind, lassen sich in tausend und aber tausend Erscheinungen wiederfinden, welche nun selbst als Götter personifiziert und symbolisiert werden und einem klaren Verständnis bei der Unbestimmtheit und durcheinanderwerfenden Unstetigkeit der Phantasie, welche in ihren Erfindungen nichts seiner eigentlichen Natur nach behandelt und alles und jedes von seinem Platze rückt, die größten Hindernisse in den Weg stellen. Für diese untergeordneten Götter, an deren Spitze Indra, Luft und Himmel, steht, geben vornehmlich die allgemeinen Naturkräfte, die Gestirne, Ströme, Gebirge in den verschiedenen Momenten ihres Wirkens, ihrer Veränderung, ihres segenvollen oder schädlichen, erhaltenden oder zerstörenden Einflusses, den näheren Inhalt ab.

Einer der hauptsächlichsten Gegenstände aber der indischen Phantasie und Kunst ist das Entstehen der Götter und aller Dinge, die Theogonie und Kosmogonie. Denn diese Phantasie ist überhaupt in dem steten Prozeß begriffen, das Sinnlichkeitsloseste in die äußere Erscheinung mitten hineinzuführen sowie umgekehrt das Natürlichste und Sinnlichste wieder durch die äußerste Abstraktion auszulöschen. In der ähnlichen Weise wird das Entstehen der Götter aus der

obersten Gottheit und das Wirken und Dasein des Brahma, Wischnu, Schiwa in den besonderen Dingen, in Bergen, Wassern, menschlichen Ereignissen dargestellt. Dergleichen Inhalt kann denn einerseits für sich besondere Göttergestalt erhalten, andererseits aber gehen diese Götter wieder in die allgemeinen Bedeutungen der höchsten Götter auf. Solcher Theogonien und Kosmogonien gibt es in großer Anzahl und von unendlicher Mannigfaltigkeit. Wenn man daher sagt: *so* haben sich die Inder die Erschaffung der Welt, die Entstehung aller Dinge vorgestellt, so kann dies nur immer für eine Sekte oder ein bestimmtes Werk gelten, denn anderwärts findet sich dasselbe immer wieder anders. Die Phantasie dieses Volkes ist in ihrem Bilden und Gestalten unerschöpflich.

Eine Hauptvorstellung, welche sich durch die Entstehungsgeschichten hindurchzieht, ist statt der Vorstellung eines *geistigen Schaffens* die immer wiederkehrende Veranschaulichung des *natürlichen Zeugens*. Wenn man mit diesen Anschauungsweisen bekannt ist, so hat man den Schlüssel für viele Darstellungen, welche unser Gefühl der Scham ganz verwirren, indem die Schamlosigkeit aufs äußerste getrieben ist und in ihrer Sinnlichkeit ins Unglaubliche geht. Ein glänzendes Beispiel dieser Art und Weise der Auffassung bietet die berühmte und bekannte Episode aus dem *Ramajana*, die Herabkunft der Ganga, dar. Sie wird erzählt, als Rama zufällig an den Ganges kommt. Der winterliche, beeiste Himawan, der Fürst der Berge, hatte mit der schlanken Mena zwei Töchter gezeugt, Ganga, die ältere, und die schöne Uma, die jüngere. Die Götter, besonders Indra, hatten den Vater gebeten, ihnen Ganga, damit sie die heiligen Gebräuche begehen könnten, zu senden, und da Himawan sich ihrem Gesuche willfährig erweist, steigt Ganga zu den seligen Göttern empor. Nun folgt die weitere Geschichte der Uma, welche, nachdem sie viele wunderbare Taten der Demut und Büßung vollbracht hat, an Rudra, d. h. Schiwa, vermählt wird. Aus dieser Ehe entstehen wilde, unfruchtbare

Gebirge. Hundert Jahre lang lag Schiwa mit Uma in ehelicher Umarmung, ohne Unterbrechung, so daß die Götter, erschreckt über Schiwas Zeugungsmacht und voll Angst vor dem zu gebärenden Kinde, ihn bitten, er möge seine Kraft der Erde zuwenden. Diese Stelle hat der englische Übersetzer nicht wörtlich übertragen mögen, weil sie jede Zucht und Scham allzusehr beiseite setze. Schiwa gibt denn auch den Bitten der Götter Gehör, er läßt von weiterem Zeugen ab, um nicht das Universum zu zerstören, und schleudert seinen Samen auf die Erde; von Feuer durchdrungen, entsteht daraus der weiße Berg, der Indien von der Tatarei trennt. Uma aber gerät darüber in Zorn und Wut und verwünscht alle Gatten. Dies sind zum Teil greuliche, fratzenhafte Gebilde, die unserer Phantasie und allem Verstande widerstreben, so daß sie, statt es wirklich darzustellen, nur merken lassen, was darunter zu verstehen sei. Schlegel hat diesen Teil der Episode nicht übersetzt, sondern erzählt nur, wie Ganga wieder auf die Erde herabgekommen sei. Dies geschah folgendermaßen. Ein Vorfahr des Rama, Sagar, hatte einen bösen Sohn, von einer zweiten Frau aber 60 000 Söhne, die in einem Kürbis zur Welt kamen, doch in Krügen mit geläuterter Butter zu starken Männern großgezogen wurden. Nun wollte Sagar eines Tages ein Roß opfern, das ihm aber Wischnu in Schlangengestalt entreißt. Da sendet Sagar die 60 000 aus. Wischnus Hauch, als sie ihm nach großen Mühseligkeiten und vielem Suchen nahen, verbrennt sie zu Asche. Nach langwierigem Harren zieht endlich ein Enkel des Sagar, Ansuman der Strahlende, Sohn des Asamandscha, aus, um seine 60 000 Oheime und das Opferpferd wiederzufinden. Er trifft auch wirklich auf das Roß, Schiwa und den Aschenhaufen; der Vogelkönig Garuda aber verkündigt ihm, wenn nicht der Strom der heiligen Ganga vom Himmel herab über den Aschenhaufen fließe, würden seine Verwandten nicht wieder ins Leben zurückkehren. Da unterzieht sich der wackre Ansuman 32 000 Jahre lang auf dem Gipfel des Himawan den strengsten Büßungen. Vergebens.

Weder seine eigenen Kasteiungen noch die 30 000jährigen seines Sohnes Dwilipa helfen das geringste. Erst dem Sohne des Dwilipa, dem herrlichen Bhagiratha, gelingt das große Werk nach wiederum tausendjähriger Büßung. Nun stürzt die Ganga herab; damit sie jedoch nicht die Erde zertrümmere, hält jetzt Schiwa sein Haupt unter, so daß sich in seinen Locken das Wasser verläuft. Da sind denn wieder neue Büßungen des Bhagiratha erforderlich, um die Ganga aus diesen Locken zum Weiterströmen zu befreien. Endlich ergießt sie sich in sechs Strömen, den siebenten leitet Bhagiratha nach gewaltigen Nöten bis zu den 60 000 hin, welche zum Himmel aufsteigen, während Bhagiratha selber sein Volk noch lange in Frieden beherrscht.

Von der ähnlichen Art wie die indischen Theogonien sind auch andere, die skandinavischen z. B. und die griechischen. In allen ist die Hauptkategorie das Zeugen und Erzeugtwerden, keine aber wirft sich so wild und in ihren Gestaltungen zum großen Teil mit solcher Willkür und Unangemessenheit der Erfindung umher. Die Theogonie des Hesiod vornehmlich ist viel durchsichtiger und bestimmter, so daß man jedesmal weiß, wo man ist, und die Bedeutung klar erkennt, da sie heller hervorsticht und dartut, daß die Gestalt und das Äußere an ihr nur äußerlich erscheint. Sie beginnt mit dem Chaos, dem Erebos, Eros, der Gäa; Gäa bringt den Uranos aus sich selbst hervor und erzeugt dann mit ihm die Gebirge, den Pontos usf., auch den Kronos und die Zyklopen, Zentimanen, welche Uranos aber bald nach ihrer Geburt in den Tartaros einschließt. Gäa leitet den Kronos dazu an, den Uranos zu entmannen; es geschieht; das Blut fängt die Erde auf, und daraus hervor wachsen die Erinnyen und Giganten; das Schamglied fängt das Meer auf, und dem Schaume des Meeres entsteigt die Kytheria. Dies alles ist klarer und fester zusammengehalten und bleibt auch nicht bei dem Kreise bloßer Naturgötter stehen.

Suchen wir jetzt nach einem Übergangspunkte zum eigentlichen Symbol hin, so können wir denselben gleichfalls in der indischen Phantasie bereits seinen Anfängen nach finden. Wie geschäftig nämlich die indische Phantasie auch sein mag, die sinnliche Erscheinung zu einer Vielgötterei heraufzuschrauben, welche in der gleichen Maßlosigkeit und Veränderlichkeit kein anderes Volk aufzuweisen hat, so bleibt sie dennoch auf der anderen Seite in mannigfaltigen Anschauungen und Erzählungen immer wieder jener geistigen Abstraktion des obersten Gottes eingedenk, mit welchem verglichen das Einzelne, Sinnliche, Erscheinende als ungöttlich, unangemessen und deshalb als etwas erfaßt wird, das negativ gesetzt und aufgehoben werden müsse. Denn gerade dies Umschlagen der einen Seite in die andere macht, wie gleich anfangs gesagt ist, den eigentümlichen Typus und die unbeschwichtigte Versöhnungslosigkeit der indischen Anschauung aus. Ihre Kunst ist es daher auch nicht müde geworden, das Sichaufgeben des Sinnlichen und die Kraft geistiger Abstraktion und innerer Versenkung aufs vielfachste zu gestalten. Hierher gehören die Darstellungen der langwierigen Büßungen und tiefen Betrachtungen, von denen nicht nur die ältesten epischen Gedichte, der *Ramajana* und *Mahabharata,* sondern auch viele andere poetische Kunstwerke die wichtigsten Proben liefern. Dergleichen Büßungen werden zwar häufig aus Ehrgeiz oder doch wenigstens zu bestimmten Zwecken unternommen, welche nicht zu der höchsten und letzten Vereinigung mit Brahman und zur Abtötung des Irdischen und Endlichen führen sollen – als z. B. der Zweck, die Macht eines Brahmanen zu erlangen usf.; zugleich aber liegt doch immer die Anschauung darin, daß die Büßung und die Ausdauer der von allem Bestimmten und Endlichen mehr und mehr sich abwendenden Meditation über die Geburt in einem bestimmten Stande sowie über die Gewalt des nur Natürlichen und der Natur-

götter hinausheben. Weshalb sich denn besonders der Götterfürst Indra den strengen Büßern widersetzt und sie abzulocken versucht oder, wenn keine Lockung fruchtet, die oberen Götter anruft, ihm beizustehen, weil sonst der ganze Himmel würde in Verwirrung kommen.
In der Darstellung solcher Buße und ihrer verschiedenen Arten, Stufen, Grade ist die indische Kunst fast ebenso erfinderisch als in ihrer Vielgötterei und betreibt das Geschäft solcher Erfindung mit großem Ernst.
Dies macht den Punkt aus, von welchem wir weiter umherblicken können.

C. Die eigentliche Symbolik

Sowohl für die symbolische als auch für die schöne Kunst ist es notwendig, daß die Bedeutung, welche sie zu gestalten unternimmt, nicht nur, wie es im Indischen der Fall ist, aus der ersten unmittelbaren Einheit in ihrem äußeren Dasein, die noch vor aller Trennung und Unterscheidung liegt, heraustrete, sondern daß die Bedeutung für sich *frei* von der *unmittelbar* sinnlichen Gestalt werde. Diese Befreiung kann nur insofern vor sich gehen, als das Sinnliche und Natürliche in sich selber als negativ, als das Aufzuhebende und Aufgehobene erfaßt und angeschaut wird.
Weiter jedoch ist es erforderlich, daß die Negativität, welche als das Vergehen und das Sichaufheben des Natürlichen zur Erscheinung gelangt, als die *absolute Bedeutung* der Dinge überhaupt, als Moment des Göttlichen aufgenommen und gestaltet werde. – Damit haben wir jedoch die indische Kunst schon verlassen. Denn der indischen Phantasie fehlt es zwar nicht an der Anschauung des Negativen; Schiwa ist der Zerstörer wie der Zeuger, Indra stirbt, ja die Vernichterin Zeit, personifiziert als Kala, der furchtbare Riese, zerstört das gesamte Weltreich und alle Götter, selbst den Trimurti, der gleichfalls in Brahman aufgeht – wie das Individuum in seiner Identifikation mit dem obersten Gott

sich und sein gesamtes Wissen und Wollen hinschwinden läßt. In diesen Anschauungen aber ist das Negative teils nur ein Verwandeln und Verändern, teils nur die Abstraktion, welche das Bestimmte fallen läßt, um zu der unbestimmten und dadurch leeren und gehaltlosesten Allgemeinheit hinzudringen. Die Substanz des Göttlichen dagegen bleibt im Gestaltenwechsel, Übergehen, Fortschreiten zur Vielgötterei und Wiederaufhebung derselben zu dem einen höchsten Gott unverändert ein und dieselbige. Sie ist nicht dieser eine Gott, der in sich selbst, als dieser Eine, das Negative als seine eigene, zu seinem Begriff notwendig gehörige Bestimmtheit hat. Gleichmäßig liegt in der parsischen Anschauung das Verderbenbringende und Schädliche *außerhalb* des Ormuzd in Ahriman und bringt dadurch nur einen Gegensatz und Kampf hervor, der nicht dem einen Gotte, dem Ormuzd, als ein in ihm selber zugeteiltes Moment angehört.

Der nähere Fortschritt, den wir jetzt zu machen haben, besteht daher darin, daß einerseits das Negative durch das Bewußtsein für sich als das Absolute fixiert, auf der anderen Seite aber nur als *ein* Moment des Göttlichen angesehen ist, als ein Moment jedoch, welches nicht nur außerhalb des wahrhaft Absoluten in einen anderen Gott fällt, sondern dem Absoluten so zugeschrieben wird, daß der wahre Gott als das Negativwerden *seiner selber* erscheint und dadurch das Negative zu seiner ihm immanenten Bestimmung hat.

Durch diese weitere Vorstellung wird das Absolute zum erstenmal in sich *konkret*, als Bestimmtheit seiner in sich selbst, und dadurch eine Einheit in sich, deren Momente sich für die Anschauung als die unterschiedenen Bestimmungen ein und desselben Gottes ergeben. Denn das Bedürfnis der Bestimmtheit der absoluten Bedeutung in sich ist es eben, um dessen nächste Befriedigung es sich hier vornehmlich handelt. Die bisherigen Bedeutungen blieben ihrer Abstraktion wegen das schlechthin Unbestimmte und deshalb Gestaltlose oder fielen, wenn sie umgekehrt zur Bestimmtheit

fortschritten, entweder unmittelbar mit dem Naturdasein zusammen oder gerieten in einen Kampf des Gestaltens, der es zu keiner Ruhe und Versöhnung brachte. Diesem zwiefachen Mangel ist jetzt dem inneren Gedankengange wie dem äußeren Verlauf der Völkeranschauungen nach in folgender Weise abgeholfen.

Erstens knüpft sich ein näheres Band zwischen Innerem und Äußerem dadurch, daß jedes Bestimmen des Absoluten in sich schon ein Beginn des Herausgehens zur Äußerung ist. Denn jedes Bestimmen ist Unterscheiden in sich; das Äußere als solches aber ist immer bestimmt und unterschieden und deshalb eine Seite vorhanden, nach welcher das Äußere für die Bedeutung sich entsprechender als auf den bisher betrachteten Stufen zeigt. Die erste Bestimmtheit aber und Negation in sich des Absoluten kann nicht die freie Selbstbestimmung des *Geistes* als Geistes, sondern selber nur die unmittelbare Negation sein. Die unmittelbare und dadurch natürliche Negation in ihrer umfassendsten Weise ist der *Tod*. Das Absolute wird deshalb jetzt so gefaßt, daß es in dies Negative als in eine seinem eigenen Begriff zukommende Bestimmung einzugehen und den Weg des Ersterbens und des Todes zu betreten hat. Wir sehen deshalb die Verherrlichung des Todes und Schmerzes zunächst als den Tod des ersterbenden Sinnlichen im Bewußtsein der Völker aufgehen; der Tod des Natürlichen wird als ein notwendiges Glied im Leben des Absoluten gewußt. Das Absolute jedoch auf der einen Seite, um dies Moment des Todes durchzumachen, muß entstehen und ein Dasein haben, während es auf der anderen nicht bei der Vernichtung des Todes stehenbleibt, sondern daraus sich zur positiven Einheit in sich in erhöhter Weise *herstellt*. Das Sterben ist deshalb hier nicht etwa als die ganze Bedeutung, sondern nur als *eine* Seite derselben genommen und das Absolute zwar als ein Aufheben seiner unmittelbaren Existenz, als ein Vorübergehen und Vergehen, umgekehrt aber auch als eine Rückkehr in sich selbst, als ein Auferstehen und In-sich-Ewig-und-Göttlich-

sein durch diesen Prozeß des Negativen gefaßt. Denn der Tod hat eine gedoppelte Bedeutung: einmal ist er das selbst unmittelbare Vergehen des Natürlichen, das andere Mal der Tod des *nur* Natürlichen und dadurch die Geburt eines Höheren, des Geistigen, welchem das bloß Natürliche in der Weise abstirbt, daß der Geist dies Moment als zu seinem Wesen gehörig an sich selbst hat.

Deshalb kann nun aber *zweitens* die Naturgestalt in ihrer Unmittelbarkeit und sinnlichen Existenz nicht mehr so aufgefaßt werden, daß sie mit der in ihr erschauten Bedeutung zusammenfalle, weil ja die Bedeutung des Äußerlichen selbst darin besteht, in seinem realen Dasein zu ersterben und sich aufzuheben.

In der gleichen Weise *drittens* fällt der bloße Kampf der Bedeutung und Gestalt und die Gärung der Phantasie fort, welche in Indien das Phantastische hervorbrachte. Die Bedeutung ist zwar auch jetzt noch nicht in ihrer von der vorhandenen Realität *befreiten*, reinen Einheit mit sich als Bedeutung in vollendet gereinigter Klarheit gewußt, so daß sie ihrer veranschaulichenden Gestalt *gegenübertreten* könnte. Umgekehrt aber soll auch nicht die einzelne Gestalt, als dieses einzelne Tiergebilde oder diese menschliche Personifikation, Begebenheit, Handlung, eine unmittelbar angemessene Existenz des Absoluten zur Anschauung bringen. Diese schlechte Identität ist um ebensoweit bereits überschritten, als jene vollkommene Befreiung noch nicht erreicht ist. An die Stelle von beidem setzt sich diejenige Darstellungsart, welche wir oben schon als die *eigentlich symbolische* bezeichnet haben. Einerseits *kann* sie jetzt hervortreten, weil das Innerliche und als Bedeutung Erfaßte nicht mehr wie im Indischen nur kommt und geht, herüber und hinüber sich bald unmittelbar in die Äußerlichkeit versenkt, bald sich aus derselben in die Einsamkeit der Abstraktion zurückzieht, sondern sich für sich gegen die bloß natürliche Realität zu befestigen anfängt. Andererseits *muß* jetzt das Symbol zur Gestaltung gelangen. Denn obschon die vollständig hierher

gehörige Bedeutung das Moment der Negativität des Natürlichen zu ihrem Inhalte hat, so *beginnt* doch das wahrhaft Innere sich erst aus dem Natürlichen herauszuringen und ist deshalb selber noch in die äußere Erscheinungsweise verschlungen, so daß es nicht für sich selbst schon ohne äußere Gestalt in seiner klaren Allgemeinheit ins Bewußtsein kommen kann.

Dem Begriff desjenigen, was überhaupt im Symbolischen die *Grundbedeutung* ausmacht, entspricht nun die *Gestaltungsart* in der Weise, daß die bestimmten Naturformen und menschlichen Handlungen in ihrer vereinzelten Eigentümlichkeit weder nur sich selbst darstellen und bedeuten, noch das *unmittelbar* in ihnen als vorhanden anschaubare Göttliche zum Bewußtsein bringen sollen. Ihr bestimmtes Dasein soll in seiner besonderen Gestalt nur Qualitäten haben, welche auf eine mit ihnen verwandte umfassendere Bedeutung *hindeuten*. Deshalb bildet gerade jene allgemeine Dialektik des Lebens, das Entstehen, Wachsen, Untergehen und Wiederhervorgehen aus dem Tode, auch in dieser Beziehung den gemäßen Inhalt für die eigentlich symbolische Form, weil sich fast in allen Gebieten des natürlichen und geistigen Lebens Erscheinungen finden, welche diesen Prozeß zum Grunde ihrer Existenz haben und daher zur Veranschaulichung solcher Bedeutungen und zur Hinweisung auf sie gebraucht werden können. Denn zwischen beiden Seiten findet in der Tat eine wirkliche Verwandtschaft statt. So entstehen die Pflanzen aus ihrem Samen, sie keimen, wachsen, blühen, bringen Frucht, die Frucht verdirbt und bringt wieder neuen Samen. Die Sonne in ähnlicher Weise steht im Winter niedrig, im Frühling steigt sie hoch hinauf, bis sie im Sommer ihren Scheitelpunkt erreicht und nun ihren größten Segen spendet oder ihre Verderblichkeit ausübt, dann aber wieder hinabsinkt. Auch die verschiedenen Lebensalter, die Kindheit, Jugend, das Mannes- und Greisenalter stellen denselben allgemeinen Prozeß dar. Besonders aber treten hier zur näheren Partikularisation noch spezifische Lokalitäten auf,

wie z. B. der Nil. Insofern nun durch diese gründlicheren Züge der Verwandtschaft und das nähere Entsprechen der Bedeutung und ihres Ausdrucks das bloß Phantastische beseitigt ist, tritt eine bedachtsame Wahl der symbolisierenden Gestalten in betreff auf ihre Angemessenheit oder Unangemessenheit ein, und jener rastlose Taumel beruhigt sich zu einer verständigeren Besonnenheit.

Wir sehen deshalb eine versöhntere Einheit, wie wir sie auf der ersten Stufe fanden, wieder hervorkommen, mit dem Unterschiede jedoch, daß die Identität der Bedeutung und ihres realen Daseins keine mehr *unmittelbare*, sondern eine aus der Differenz *hergestellte* und deshalb nicht vorgefundene, sondern aus dem Geist *produzierte* Einigung ist. Das Innere überhaupt beginnt hier zur Selbständigkeit zu gedeihen und seiner bewußt zu werden und sucht sein Gegenbild im Natürlichen, welches seinerseits ein gleiches Gegenbild an dem Leben und Schicksal des Geistigen hat. Aus diesem Drange, welcher die eine Seite in der anderen wiedererkennen, durch die äußere Gestalt sich das Innere und durch das Innere die Bedeutung der Außengestalten in der Verknüpfung beider vor die Anschauung und Einbildungskraft bringen will, geht hier der ungeheure Trieb nach symbolischer *Kunst* hervor. Erst wo das Innere frei wird und doch den Trieb behält, sich, was es seinem Wesen nach sei, in realer Gestalt vorstellig zu machen und diese Vorstellung selbst als ein auch äußerliches Werk vor sich zu haben, erst da beginnt der eigentliche Trieb der Kunst, hauptsächlich der bildenden. Erst hierdurch nämlich ist die Notwendigkeit vorhanden, dem Inneren aus der geistigen Tätigkeit eine nicht nur *vor*gefundene, sondern ebensosehr aus dem Geiste *er*fundene Erscheinung zu geben. Die Phantasie macht sich dann eine zweite Gestalt, welche nicht für sich selber als Zweck gilt, sondern nur zur Veranschaulichung einer ihr verwandten Bedeutung benutzt und von dieser deshalb abhängig ist.

Dies Verhältnis könnte man sich nun so denken, daß die

Bedeutung das wäre, wovon das Bewußtsein ausginge und sich demnächst erst zum Ausdrucke seiner Vorstellungen nach verwandten Gestalten umsähe. Dies aber ist nicht der Weg der eigentlich symbolischen Kunst. Denn ihre Eigentümlichkeit besteht darin, daß sie noch nicht zum Auffassen der Bedeutungen an und für sich, *unabhängig* von jeder Äußerlichkeit, durchdringt. Sie nimmt umgekehrt ihren Ausgangspunkt von dem Vorhandenen und dessen konkretem Dasein in Natur und Geist und erweitert dasselbe sodann erst zur Allgemeinheit von Bedeutungen, deren Inhalt solch eine reale Existenz ihrerseits gleichfalls, wenn auch nur in beschränkterer Art und in bloß annähernder Weise, in sich enthält. Zugleich aber bemächtigt sie sich dieser Objekte nur, um phantasievoll aus ihnen eine Gestalt zu schaffen, welche in dieser besonderen Realität jene Allgemeinheit dem Bewußtsein anschaulich und vorstellig macht. Als symbolisch haben daher die Kunstgebilde noch nicht die dem Geiste wahrhaft adäquate Form, weil der Geist hier selber sich noch nicht in sich klar und der dadurch freie Geist ist; aber es sind doch wenigstens Gestaltungen, welche an sich selber sogleich zeigen, daß sie nicht nur, um *sich* allein darzustellen, erwählt sind, sondern auf tiefer liegende und umfassendere Bedeutungen hindeuten wollen. Das *bloß* Natürliche und Sinnliche stellt sich selbst vor, das symbolische Kunstwerk dagegen, mag es Naturerscheinungen oder menschliche Gestalten vors Auge bringen, weist sogleich aus sich heraus auf anderes hin, das jedoch eine innerlich begründete Verwandtschaft mit den vorgeführten Gebilden und eine wesentliche Bezüglichkeit auf sie haben muß. Der Zusammenhang nun zwischen der konkreten Gestalt und ihrer allgemeinen Bedeutung kann mannigfach sein, bald äußerlicher und dadurch unklarer, bald aber auch gründlicher, wenn nämlich die zu symbolisierende Allgemeinheit in der Tat das Wesentliche der konkreten Erscheinung ausmacht; wodurch denn die Faßbarkeit des Symbols um vieles erleichtert wird.

Der abstrakteste Ausdruck ist in dieser Beziehung die *Zahl*,

welche jedoch nur zu einer klareren Andeutung in dem Falle zu gebrauchen ist, wenn die Bedeutung selber eine Zahlbestimmung in sich hat. Die Zahl sieben und zwölf z. B. kommt häufig in der ägyptischen Baukunst vor, weil sieben die Zahl der Planeten, zwölf die Anzahl der Monde oder der Fuße ist, um welche das Wasser des Nils, um fruchtbar zu sein, steigen muß. Solche Zahl wird dann als heilig angesehen, insofern sie eine Zahlbestimmung ist in den großen elementarischen Verhältnissen, welche als die Mächte des ganzen Naturlebens verehrt werden. Zwölf Stufen, sieben Säulen sind insofern symbolisch. Dergleichen Zahlensymbolik reicht selbst noch in schon weiterschreitende Mythologien hinein. Die zwölf Arbeiten z. B. des Herkules scheinen sich auch von den zwölf Monaten des Jahres herzuschreiben, indem Herkules einerseits zwar der als durchaus menschlich individualisierte Heros auftritt, andererseits aber auch noch eine symbolisierte Naturbedeutung in sich trägt und eine Personifikation des Sonnenlaufs ist.

Konkreter schon sind dann ferner symbolische *Raum*figurationen: labyrinthische Gänge als Symbol für den Kreislauf der Planeten, wie auch Tänze in ihren Verschlingungen den geheimeren Sinn haben, die Bewegung der großen elementarischen Körper symbolisch nachzubilden.

Weiter hinauf geben dann *Tier*gestalten die Symbole ab, am vollendetesten aber die *menschliche* Körperform, welche hier schon in höherer und gemäßerer Weise herausgearbeitet erscheint, da der Geist auf dieser Stufe überhaupt schon beginnt, aus dem bloß Natürlichen sich zu seiner selbständigeren Existenz hervorzugestalten.

Dies macht den allgemeinen Begriff des eigentlichen Symbols und die Notwendigkeit der Kunst für die Darstellung desselben aus. Um nun die konkreteren Anschauungen dieser Stufe zu besprechen, müssen wir bei diesem ersten Niedergange des Geistes in sich aus dem Orient heraustreten und uns mehr nach Westen hinwenden.

Als ein allgemeines Symbol, das diesen Standpunkt bezeich-

net, können wir das Bild des Phönix an die Spitze stellen, der sich selber verbrennt, doch verjüngt aus dem Flammentode und der Asche wieder hervorgeht. Herodot erzählt (II, 73), er habe in Abbildungen wenigstens diesen Vogel in Ägypten gesehen, und in der Tat geben auch die *Ägypter* den Mittelpunkt für die symbolische Kunstform ab. Ehe wir jedoch zur näheren Betrachtung fortschreiten, können wir noch einige andere Mythen berühren, welche den Übergang zu jener nach allen Seiten hin vollständig durchgearbeiteten Symbolik bilden. Es sind dies die Mythen vom Adonis, seinem Tode, der Klage der Aphrodite um ihn, die Trauerfeste usf., – Anschauungen, welche die syrische Küste zu ihrer Heimat haben. Der Dienst der Kybele bei den Phrygiern hat dieselbe Bedeutung, welche auch in den Mythen von Kastor und Pollux, Ceres und Proserpina noch nachklingt.

Als Bedeutung ist hier vornehmlich jenes bereits erwähnte Moment des Negativen, der Tod des Natürlichen, als absolut im Göttlichen begründet, herausgehoben und für sich anschaulich gemacht. Deshalb die Trauerfeste über den Tod des Gottes, die ausschweifenden Klagen über den Verlust, der dann aber durch das Wiederfinden, Erstehen, Erneuen wieder vergütet wird, so daß nun auch Freudenfeste nachfolgen können. Diese allgemeine Bedeutung hat dann wieder ihren bestimmteren Natursinn. Die Sonne verliert im Winter ihre Kraft, doch im Frühling gewinnt sie und mit ihr die Natur ihre Verjüngung wieder, sie stirbt und wird wiedergeboren. Hier findet also das als menschliches Begebnis personifizierte Göttliche seine Bedeutung im Naturleben, das dann andererseits wieder Symbol für die Wesentlichkeit des Negativen überhaupt, im Geistigen wie im Natürlichen, ist.

Das vollständige Beispiel aber für die Durcharbeitung der symbolischen Kunst, sowohl ihrem eigentümlichen Inhalte als ihrer Form nach, haben wir in *Ägypten* aufzusuchen. Ägypten ist das Land des Symbols, das sich die geistige Auf-

gabe der Selbstentzifferung des Geistes stellt, ohne zu der Entzifferung wirklich hinzugelangen. Die Aufgaben bleiben ungelöst, und die Lösung, die *wir* geben können, besteht deshalb auch nur darin, die Rätsel der ägyptischen Kunst und ihrer symbolischen Werke als diese von den Ägyptern selbst unentzifferte Aufgabe aufzufassen. Weil sich in dieser Weise hier der Geist noch in der Äußerlichkeit, aus der er dann wieder herausstrebt, sucht und sich nun in unermüdlicher Betriebsamkeit abarbeitet, um sich aus sich selber sein Wesen durch die Erscheinungen der Natur wie diese durch die Gestalt des Geistes für die *Anschauung* statt für den Gedanken zu produzieren, so sind die Ägypter unter den bisherigen Völkern das eigentliche Volk der *Kunst*. Ihre Werke aber bleiben geheimnisvoll und stumm, klanglos und unbewegt, weil hier der Geist selber noch sein eigenes inneres Leben nicht wahrhaft gefunden hat und noch die klare und helle Sprache des Geistes nicht zu reden versteht. In dem unbefriedigten Triebe und Drange, in so lautloser Weise dies Ringen selber sich durch die Kunst zur Anschauung zu bringen, das Innere zu gestalten und sich seines Inneren wie des Inneren überhaupt nur durch äußere verwandte Gestalten bewußt zu werden, ist Ägypten charakterisiert. Das Volk dieses wunderbaren Landes war nicht nur ein ackerbauendes, sondern ein bauendes Volk, das nach allen Seiten hin den Boden umgewühlt, Kanäle und Seen gegraben und im Instinkte der Kunst nicht allein an das Tageslicht die ungeheuersten Konstruktionen herausgestellt, sondern die gleich unermeßlichen Bauwerke auch in den größten Dimensionen in die Erde gewaltsam hineingearbeitet hat. Dergleichen Monumente zu errichten war, wie schon Herodot erzählt, ein Hauptgeschäft des Volks und eine Haupttat der Fürsten. Die Bauwerke der Inder sind zwar auch kolossal, aber in dieser unendlichen Mannigfaltigkeit als in Ägypten finden sie sich nirgend.

1. Ägyptische Anschauung und Darstellung des Toten; Pyramiden

Was nun die ägyptische Kunstanschauung ihren besonderen Seiten nach angeht, so finden wir hier zum erstenmal das Innere, der Unmittelbarkeit des Daseins gegenüber, für sich festgehalten, und zwar das Innere als das Negative der Lebendigkeit, als das Tote; nicht als die abstrakte Negation des Bösen, Verderblichen, wie Ahriman im Gegensatze des Ormuzd, sondern in selbst konkreter Gestalt.

a) Der Inder erhebt sich nur bis zur leersten und dadurch gegen alles Konkrete gleichfalls negativen Abstraktion. Ein solches Brahmanwerden der Inder kommt in Ägypten nicht vor, sondern das Unsichtbare hat bei ihnen eine vollere Bedeutung; das Tote gewinnt den Inhalt des Lebendigen selber. Der unmittelbaren Existenz entrissen, behält es in seiner Abgeschiedenheit vom Leben dennoch seine Bezüglichkeit am Lebendigen und wird in dieser konkreten Gestalt verselbständigt und erhalten. Es ist bekannt, daß die Ägypter Katzen, Hunde, Habichte, Ichneumons, Bären, Wölfe (Herodot, II, 67), vor allem aber die verstorbenen Menschen einbalsamierten (Herodot, II, 86–90) und verehrten. Die Ehre der Toten ist bei ihnen nicht das Begräbnis, sondern die perennierende Aufbewahrung als Leiche.

b) Weiter aber bleiben die Ägypter nicht bei dieser unmittelbaren und selbst noch natürlichen Dauer der Toten stehen. Das natürlich Bewahrte wird auch in der *Vorstellung* als dauernd aufgefaßt. Herodot sagt von den Ägyptern, sie seien die ersten gewesen, welche lehrten, daß die Seele des Menschen unsterblich sei. Bei ihnen zuerst also kommt auch in dieser höheren Weise die Lösung des Natürlichen und des Geistigen zum Vorschein, indem das nicht nur Natürliche für sich eine Selbständigkeit erhält. Die Unsterblichkeit der Seele liegt der Freiheit des Geistes ganz nahe, indem das Ich sich erfaßt als der Natürlichkeit des Daseins entnommen und auf sich beruhend; dies Sichwissen aber ist das Prinzip

der Freiheit. Nun ist zwar nicht zu sagen, die Ägypter seien vollständig zum Begriff des freien Geistes durchgedrungen, und an unsere Art, die Unsterblichkeit der Seele zu fassen, müssen wir bei diesem Glauben der Ägypter nicht denken; aber sie hatten doch bereits die Anschauung, das vom Leben Abgeschiedene seiner Existenz nach sowohl äußerlich als in ihrer Vorstellung festzuhalten, und haben damit den Übergang des Bewußtseins zu seiner Befreiung gemacht, obschon sie nur bis zu der Schwelle des Reichs der Freiheit gekommen sind. – Diese Anschauung nun erweitert sich bei ihnen, der Gegenwart des unmittelbar Wirklichen gegenüber, zu einem selbständigen Reiche der Abgeschiedenen. In diesem Staate des Unsichtbaren wird ein Totengericht gehalten, dem Osiris als Amenthes vorsteht. Dasselbe ist dann ebenso auch wieder in der unmittelbaren Wirklichkeit vorhanden, indem auch unter den Menschen über die Toten Gericht gehalten wurde und nach dem Hinscheiden eines Königs z. B. jeder seine Klagen anbringen konnte.

c) Fragen wir weiter nach einer *symbolischen* Kunstgestalt für diese Vorstellung, so haben wir dieselbe in Hauptgebilden der ägyptischen Baukunst zu suchen. Wir haben hier eine gedoppelte Architektur vor uns, eine überirdische und unterirdische: Labyrinthe unter dem Boden, prächtige, weitläufige Exkavationen, halbe Stunden lange Gänge, Gemächer, mit Hieroglyphen bedeckt, alles aufs sorgfältigste ausgearbeitet; dann darüber hingebaut jene erstaunenswerten Konstruktionen, zu denen hauptsächlich die *Pyramiden* zu zählen sind. Über die Bestimmung und Bedeutung der Pyramiden hat man jahrhundertelang vielfache Hypothesen versucht, jetzt scheint jedoch unbezweifelt, daß sie Umschließungen sind für Gräber der Könige oder heiligen Tiere, des Apis z. B. oder der Katzen, Ibis usf. In dieser Weise stellen uns die Pyramiden das einfache Bild der symbolischen Kunst selber vor Augen; sie sind ungeheure Kristalle, welche ein Inneres in sich bergen und es als eine durch die Kunst produzierte Außengestalt so umschließen, daß sich ergibt, sie

seien für dies der bloßen Natürlichkeit abgeschiedene Innere und nur in Beziehung auf dasselbe da. Aber dies Reich des Todes und des Unsichtbaren, das hier die Bedeutung ausmacht, hat nur die *eine*, und zwar formelle Seite, welche zum wahrhaften Kunstgehalt gehört, nämlich dem unmittelbaren Dasein entrückt zu sein, und ist so zunächst nur der Hades, noch nicht eine Lebendigkeit, die, wenn auch dem Sinnlichen als solchem enthoben, dennoch ebenso zugleich in sich daseiend und dadurch in sich freier und lebendiger Geist ist. – Deshalb bleibt die Gestalt für solch ein Inneres eine dem bestimmten Inhalt desselben ebensosehr noch ganz äußere Form und Umhüllung.
Solch eine äußere Umgebung, in der ein Inneres verborgen ruht, sind die Pyramiden.

2. Tierdienst und Tiermasken

Insofern nun überhaupt das Innere soll als ein äußerlich Vorhandenes angeschaut werden, sind die Ägypter nach der entgegengesetzten Seite hin darauf gefallen, in lebendigen Tieren, wie in dem Stier, den Katzen und mehreren anderen Tieren, ein göttliches Dasein zu verehren. Das Lebendige steht höher als das unorganische Äußere, denn der lebendige Organismus hat ein Inneres, auf welches seine Außengestalt hindeutet, das aber ein Inneres und dadurch Geheimnisreiches bleibt. So muß der Tierdienst hier verstanden werden als die Anschauung eines geheimen Inneren, das als Leben eine höhere Macht über das bloß Äußerliche ist. Uns freilich bleibt es immer widerlich, Tiere, Hunde und Katzen, statt des wahrhaft Geistigen, heiliggehalten zu sehen. – Diese Verehrung nun hat für sich genommen nichts Symbolisches, weil dabei das lebendige wirkliche Tier, der Apis z. B., selber als Existenz des Gottes verehrt wurde. Die Ägypter aber haben die Tiergestalt auch symbolisch benutzt. Dann gilt sie nicht mehr für sich, sondern ist dazu herabgesetzt, etwas Allgemeineres auszudrücken. Am naivsten ist dies in

den Tiermasken der Fall, die besonders bei Darstellungen des Einbalsamierens vorkommen, bei welchem Geschäft die Personen, welche den Leichnam aufschneiden, die Eingeweide herausnehmen, mit Tiermasken abgebildet werden. Hier zeigt es sich sogleich, daß solch ein Tierhaupt nicht sich selber, sondern eine davon zugleich unterschiedene, allgemeinere Bedeutung anzeigen solle. Weiter sodann ist die Tiergestalt in Vermischung mit der menschlichen benutzt; wir finden menschliche Figuren mit Löwenköpfen, die man für Gestalten der Minerva hält, auch Sperberköpfe kommen vor, und den Ammonsköpfen sind die Hörner geblieben. Symbolische Beziehungen sind hier nicht zu verkennen. In einem ähnlichen Sinne ist auch die Hieroglyphenschrift der Ägypter zum großen Teil symbolisch, indem sie entweder die Bedeutungen durch Abbildung wirklicher Gegenstände kenntlich zu machen sucht, die nicht sich selbst, sondern eine damit verwandte Allgemeinheit darstellen, oder häufiger noch in dem sogenannten phonetischen Elemente dieser Schrift die einzelnen Buchstaben durch Aufzeichnung eines Gegenstandes andeutet, dessen Anfangsbuchstabe in sprachlicher Beziehung denselben Laut hat, welcher ausgedrückt werden soll.

3. Vollständige Symbolik: Memnonen, Isis und Osiris, Sphinx

Überhaupt ist in Ägypten fast jede Gestalt Symbol und Hieroglyphe, nicht sich selber bedeutend, sondern auf ein Anderes, mit dem sie Verwandtschaft und dadurch Bezüglichkeit hat, hinweisend. Die eigentlichen Symbole kommen jedoch vollständig erst zustande, wenn dieser Bezug gründlicher und tiefer Art ist. Ich will in dieser Beziehung nur folgender häufig wiederkehrender Anschauungen kurz Erwähnung tun.

a) Wie auf der einen Seite der ägyptische Aberglaube in der Tiergestalt eine geheime Innerlichkeit ahnt, so finden wir

auf der anderen die Menschengestalt in der Weise dargestellt, daß sie das Innere der Subjektivität noch außerhalb ihrer hat und sich deshalb zur freien Schönheit nicht zu entfalten vermag. Besonders merkwürdig sind jene kolossalen *Memnonen*, welche, in sich beruhend, bewegungslos, die Arme an den Leib geschlossen, die Füße dicht aneinander, starr, steif und unlebendig, der Sonne entgegengestellt sind, um von ihr den Strahl zu erwarten, der sie berühre, beseele und tönen mache. Herodot wenigstens erzählt, daß die Memnonen beim Sonnenaufgang einen Klang von sich gäben. Die höhere Kritik hat dies zwar bezweifelt, das Faktum jedoch des Tönens ist neuerdings wieder von Franzosen und Engländern bestätigt worden, und wenn der Klang nicht durch sonstige Vorrichtungen hervorgebracht wird, so läßt er sich so erklären, daß, wie es Mineralien gibt, welche im Wasser knistern, der Ton jener Steinbilder von dem Tau und der Morgenkühle und den sodann darauffallenden Sonnenstrahlen herkommt, insofern dadurch kleine Risse entstehen, die wieder verschwinden. Als *Symbol* aber ist diesen Kolossen die Bedeutung zu geben, daß sie die geistige Seele nicht frei in sich selber haben und zur Belebung daher, statt sie aus dem Innern entnehmen zu können, welches Maß und Schönheit in sich trägt, von außen des Lichts bedürfen, das erst den Ton der Seele aus ihnen herauslockt. Die menschliche Stimme dagegen tönt aus der eigenen Empfindung und dem eigenen Geiste ohne äußeren Anstoß, wie die Höhe der Kunst überhaupt darin besteht, das Innere sich aus sich selber gestalten zu lassen. Das Innere aber der menschlichen Gestalt ist in Ägypten noch stumm und in seiner Beseelung nur das natürliche Moment berücksichtigt.

b) Eine weitere symbolische Vorstellungsweise ist Isis und Osiris. Osiris wird gezeugt, geboren und durch Typhon umgebracht, Isis aber sucht die zerstreuten Gebeine, findet, sammelt und begräbt sie. Diese Geschichte des Gottes hat nun zunächst bloße *Naturbedeutungen* zu ihrem Inhalt. Einerseits ist Osiris die Sonne und seine Geschichte ein

Symbol für ihren Jahreslauf, andererseits bedeutet er das Steigen und Sinken des Nils, der ganz Ägypten Fruchtbarkeit bringen muß. Denn in Ägypten fehlt es oft Jahre hindurch an Regen, und der Nil erst bewässert das Land durch seine Überschwemmungen. Zur Zeit des Winters fließt er seicht innerhalb seines Bettes hin, dann aber (Herodot, II,19) von der Sommersonnenwende an beginnt er hundert Tage lang anzuschwellen, entsteigt den Ufern und strömt weit über das Land. Endlich trocknet das Wasser durch die Hitze und heißen Winde der Wüste wieder auf und tritt in sein Strombett zurück. Dann werden die Äcker mit leichter Mühe bestellt, die üppigste Vegetation dringt hervor, alles keimt und reift. Sonne und Nil, ihr Schwachwerden und Erstarken sind die Naturmächte des ägyptischen Bodens, welche der Ägypter sich in der menschlich gestalteten Geschichte der Isis und des Osiris symbolisch veranschaulicht. Hierher gehört denn auch noch die symbolische Darstellung des Tierkreises, der mit dem Jahreslauf zusammenhängt wie die Zahl der zwölf Götter mit den Monaten. Umgekehrt aber bedeutet Osiris auch wieder das *Menschliche* selber; er wird als Begründer des Feldbaus, der Teilung der Äcker, des Eigentums, der Gesetze heiliggehalten, und seine Verehrung bezieht sich deshalb ebensosehr auf menschliche geistige Tätigkeiten, welche mit dem Sittlichen und Rechtlichen in der engsten Gemeinschaft stehen. Ebenso ist er der Richter der Toten und gewinnt dadurch eine von dem bloßen Naturleben sich ganz loslösende Bedeutung, in welcher das Symbolische aufzuhören anfängt, da hier das Innere und Geistige selber Inhalt der menschlichen Gestalt wird, die hiermit ihr eigenes Inneres darzustellen anfängt. Dieser geistige Prozeß aber nimmt sich ebensosehr wieder das äußerliche Naturleben zu seinem Gehalt und macht denselben in äußerlicher Weise kenntlich: in den Tempeln z. B. in der Anzahl der Treppen, Stufen, Säulen, in den Labyrinthen in der Verschiedenartigkeit der Gänge, Windungen und Kammern. Osiris ist in dieser Weise sowohl das natürliche als

auch das geistige Leben in den unterschiedenen Momenten seines Prozesses und seiner Wandlungen, und die symbolischen Gestalten werden teils Symbole für die Naturelemente, teils sind die Naturzustände selbst nur wieder Symbole der geistigen Tätigkeiten und deren Veränderung. Deshalb bleibt denn auch die menschliche Gestalt hier keine bloße Personifikation, weil hier das Natürliche, obschon es einerseits als die eigentliche Bedeutung erscheint, andererseits wieder selber nur zum Symbol des Geistes wird und überhaupt in diesem Kreise, wo sich das Innere aus der Naturanschauung herausdrängt, unterzuordnen ist. Doch erhält die menschliche Körperform zwar eine ganz andere Ausbildung und zeigt dadurch bereits das Streben, in das Innerliche und Geistige hinabzusteigen; dies Bemühen aber erreicht sein eigentliches Ziel, die Freiheit des Geistigen in sich, nur erst in mangelhafter Weise. Die Gestalten bleiben kolossal, ernst, versteint; Beine ohne Freiheit und heitere Klarheit, Arme und Haupt dem übrigen Körper eng und fest ohne Grazie und lebendige Bewegung angeschlossen. Erst dem Dädalus wird die Kunst zugeschrieben, die Arme und Füße losgelöst und dem Körper Bewegung gegeben zu haben.

Durch jene Wechselsymbolik nun ist das Symbol in Ägypten zugleich ein Ganzes von Symbolen, so daß, was einmal als Bedeutung auftritt, auch wieder als Symbol eines verwandten Gebietes benutzt wird. Diese vieldeutige Verknüpfung des Symbolischen, das Bedeutung und Gestalt durcheinanderschlingt, Mannigfaches in der Tat anzeigt oder darauf anspielt und dadurch der inneren Subjektivität schon zuläuft, welche allein sich nach vielen Richtungen hinzuwenden vermag, ist der Vorzug dieser Gebilde, obgleich die Erklärung derselben der Vieldeutigkeit wegen allerdings erschwert wird.

Solche Bedeutung, in deren Entzifferung man freilich heutigentags oft zu weit geht, weil fast alle Gestalten sich in der Tat unmittelbar als Symbole geben, könnte nun – in der-

selben Art, wie wir sie uns zu erklären suchen – auch für die ägyptische Anschauung selbst als Bedeutung klar und verständlich gewesen sein. Aber die ägyptischen Symbole enthalten, wie wir gleich anfangs sahen, implizit viel, explizit nicht. Es sind Arbeiten, mit dem Versuche unternommen, sich selber klarzuwerden, doch sie bleiben bei dem Ringen nach dem an und für sich Deutlichen stehen. In diesem Sinne sehen wir es den ägyptischen Kunstwerken an, daß sie Rätsel enthalten, für welche zum Teil nicht nur uns, sondern am meisten denen, die sie sich selber aufgaben, die rechte Entzifferung nicht gelingt.

c) Die Werke der ägyptischen Kunst in ihrer geheimnisvollen Symbolik sind deshalb Rätsel, das objektive Rätsel selbst. Als Symbol für diese eigentliche Bedeutung des ägyptischen Geistes können wir die *Sphinx* bezeichnen. Sie ist das Symbol gleichsam des Symbolischen selber. In zahlloser Menge, zu Hunderten in Reihen aufgestellt, finden sich Sphinxgestalten in Ägypten vor, aus dem härtesten Gestein, poliert, mit Hieroglyphen bedeckt, bei Kairo in so kolossaler Größe, daß die Löwenklauen allein die Höhe eines Mannes betragen. Es sind liegende Tierleiber, an denen als Oberteil der menschliche Körper sich herausringt, hin und wieder ein Widderkopf, sonst aber größtenteils ein weibliches Haupt. Aus der dumpfen Stärke und Kraft des Tierischen will der menschliche Geist sich hervordrängen, ohne zur vollendeten Darstellung seiner eigenen Freiheit und bewegten Gestalt zu kommen, da er noch vermischt und vergesellschaftet mit dem Anderen seiner selber bleiben muß. Dieser Drang nach selbstbewußter Geistigkeit, die sich nicht aus sich in der ihr allein gemäßen Realität erfaßt, sondern nur in dem ihr Verwandten anschaut und in dem ihr ebenso Fremden zum Bewußtsein bringt, ist das Symbolische überhaupt, das auf dieser Spitze zum Rätsel wird.

In diesem Sinne ist es, daß die Sphinx in dem griechischen Mythos, den wir selbst wieder symbolisch deuten können, als das Rätsel aufgebende Ungeheuer erscheint. Die Sphinx

stellte die bekannte rätselhafte Frage: wer ist es, der morgens auf vier Beinen geht, mittags auf zweien und abends auf dreien? Ödipus fand das einfache Entzifferungswort, daß es der Mensch sei, und stürzte die Sphinx vom Felsen. Die Enträtselung des Symbols liegt in der anundfürsichseienden Bedeutung, dem Geist, wie die berühmte griechische Aufschrift dem Menschen zuruft: Erkenne dich selbst! Das Licht des Bewußtseins ist die Klarheit, welche ihren konkreten Inhalt hell durch die ihm selbst angehörige gemäße Gestalt hindurchscheinen läßt und in ihrem Dasein nur sich selber offenbar macht.

Zweites Kapitel
Die Symbolik der Erhabenheit

Die rätsellose Klarheit des aus sich selbst sich adäquat gestaltenden Geistes, welche das Ziel der symbolischen Kunst ist, kann nur dadurch erreicht werden, daß zunächst die Bedeutung für sich, abgetrennt von der gesamten erscheinenden Welt, ins Bewußtsein tritt. Denn in der unmittelbar angeschauten Einheit beider lag die Kunstlosigkeit bei den alten Parsen, der Widerspruch der Trennung und dennoch geforderten unmittelbaren Verknüpfung brachte die phantastische Symbolik der Inder hervor, während auch in Ägypten noch die vom Erscheinenden losgelöste freie Erkennbarkeit des Innerlichen und an und für sich Bedeutenden fehlte und den Grund für das Rätselhafte und Dunkle des Symbolischen abgab.

Das erste durchgreifende Reinigen nun und ausdrückliche Abscheiden des Anundfürsichseienden von der sinnlichen Gegenwart, d. i. von der empirischen Einzelheit des Äußeren, ist in der *Erhabenheit* zu suchen, welche das Absolute über jede unmittelbare Existenz hinaushebt und dadurch die zunächst abstrakte Befreiung zustande bringt, welche wenigstens die Grundlage des Geistigen ist. Denn als kon-

krete Geistigkeit wird die so erhobene Bedeutung noch nicht aufgefaßt, aber sie ist doch betrachtet als das in sich seiende und beruhende Innere, das seiner Natur nach unfähig ist, in endlichen Erscheinungen seinen wahrhaften Ausdruck zu finden.

Kant hat das Erhabene und Schöne auf sehr interessante Weise unterschieden, und was er im ersten Teile der *Kritik der Urteilskraft* vom § 20 an darüber ausführt, behält bei aller Weitschweifigkeit und der zugrunde gelegten Reduktion aller Bestimmungen auf das Subjektive, die Vermögen des Gemüts, der Einbildungskraft, Vernunft usf. immer noch sein Interesse. Diese Reduktion muß ihrem allgemeinen Prinzip nach in *der* Beziehung für richtig erkannt werden, daß die Erhabenheit – wie Kant sich ausdrückt – in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserem Gemüte enthalten sei, sofern wir der Natur in uns und dadurch auch der Natur außer uns überlegen zu sein uns bewußt werden. In diesem Sinne meint Kant, »das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden« (*Kritik der Urteilskraft*, 3. Aufl., S. 77 [§ 23]). Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese. Das Unendliche, eben weil es aus dem gesamten Komplex der Gegenständlichkeit für sich als unsichtbare, gestaltlose Bedeutung herausgesetzt und innerlich gemacht wird, bleibt seiner Unendlichkeit nach unaussprechbar und über jeden Ausdruck durch Endliches erhaben.

Der nächste Inhalt nun, welchen die Bedeutung hier gewinnt, ist der, daß sie der Totalität des Erscheinenden gegenüber das in sich substantielle *Eine* sei, das selbst als reiner Gedanke nur für den reinen Gedanken ist. Deshalb hört

diese Substanz jetzt auf, an einem Äußerlichen ihre Gestaltung haben zu können, und insofern verschwindet der eigentlich symbolische Charakter. Soll nun aber dies in sich Einige vor die Anschauung gebracht werden, so ist dies nur dadurch möglich, daß es als Substanz auch als die schöpferische Macht aller Dinge gefaßt wird, an denen es daher seine Offenbarung und Erscheinung und somit ein positives Verhältnis zu denselben hat. Zugleich aber ist seine Bestimmung ebensosehr diese, daß ausgedrückt werde, die Substanz erhebe sich über die einzelnen Erscheinungen als solche wie über deren Gesamtheit, wodurch sich denn im konsequenteren Verlauf die positive Beziehung zu dem *negativen* Verhältnis umsetzt, von dem Erscheinenden als einem Partikulären und deshalb der Substanz auch nicht Angemessenen und in ihr Verschwindenden gereinigt zu werden.

Dieses Gestalten, welches durch das, was es auslegt, selbst wieder vernichtet wird, so daß sich die Auslegung des Inhalts zugleich als ein Aufheben des Auslegens zeigt, ist die *Erhabenheit*, welche wir daher nicht, wie Kant es tut, in das bloß Subjektive des Gemüts und seiner Vernunftideen hineinverlegen dürfen, sondern in der einen absoluten Substanz als dem darzustellenden Inhalt begründet auffassen müssen.

Die *Einteilung* nun der Kunstform des Erhabenen läßt sich gleichfalls aus dem soeben angedeuteten doppelten Verhältnis der Substanz als Bedeutung zu der erscheinenden Welt entnehmen.

Das Gemeinschaftliche in diesem auf der einen Seite positiven, auf der anderen negativen Bezuge liegt darin, daß die Substanz über die einzelne Erscheinung, an der sie zur Darstellung gelangen soll, erhoben wird, obschon sie nur in Beziehung auf das Erscheinende überhaupt kann ausgesprochen werden, da sie als Substanz und Wesenheit in sich selbst gestaltlos und der konkreten Anschauung unzugänglich ist.

Als die *erste* affirmative Auffassungsweise können wir die *pantheistische* Kunst bezeichnen, wie sie teils in Indien, teils in der späteren Freiheit und Mystik der mohammedanischen persischen Dichter vorkommt und bei vertiefterer Innigkeit des Gedankens und Gemüts auch in dem christlichen Abendlande sich wiederfindet.

Der allgemeinen Bestimmung nach wird auf dieser Stufe die Substanz als immanent in allen ihren erschaffenen Akzidenzen angeschaut, welche deshalb noch nicht als dienend und als bloßer Schmuck zur Verherrlichung des Absoluten herabgesetzt sind, sondern sich durch die innewohnende Substanz affirmativ erhalten, obschon in allem Einzelnen nur das Eine und Göttliche soll vorgestellt und erhoben werden, wodurch auch der Dichter, der in allem dies Eine erblickt und bewundert und wie die Dinge so auch sich selber in diese Anschauung versenkt, ein positives Verhältnis zu der Substanz, mit der er alles verknüpft, zu bewahren imstande ist.

Das *zweite negative* Preisen der Macht und Herrlichkeit des *einen* Gottes treffen wir als die eigentliche Erhabenheit in der hebräischen Poesie. Sie hebt die positive Immanenz des Absoluten in den erschaffenen Erscheinungen auf und stellt die *eine* Substanz für sich als den Herrn der Welt auf die eine Seite, der gegenüber die Gesamtheit der Geschöpfe dasteht und, in Beziehung auf Gott gebracht, als das in sich selbst Ohnmächtige und Verschwindende gesetzt ist. Soll nun die Macht und Weisheit des Einen durch die Endlichkeit der Naturdinge und menschlichen Schicksale zur Darstellung kommen, so finden wir jetzt kein indisches Verzerren zur Ungestalt des Maßlosen mehr, sondern die Erhabenheit Gottes wird der Anschauung dadurch nähergebracht, daß, was da ist, mit all seinem Glanz, seiner Pracht und Herrlichkeit nur als ein dienendes Akzidens und ein vorübergehender Schein in Vergleich mit Gottes Wesen und Festigkeit dargestellt ist.

Mit dem Worte Pantheismus ist man jetziger Zeit sogleich den gröbsten Mißverständnissen ausgesetzt. Denn auf der einen Seite bedeutet »alles« in unserem modernen Sinne: alles und jedes in seiner ganz empirischen Einzelheit; diese Dose z. B. nach allen ihren Eigenschaften, von dieser Farbe, soundso groß, so geformt, so schwer usf., oder jenes Haus, Buch, Tier, jener Tisch, Stuhl, Ofen, Wolkenstreif usf. Behaupten nun manche heutigen Theologen von der Philosophie, sie mache alles zu Gott, so ist, in dem eben berührten Sinne des Worts genommen, dies Faktum, welches der Philosophie aufgebürdet, und damit auch die Anklage, welche deshalb gegen sie erhoben wird, ganz und gar falsch. Eine solche Vorstellung von Pantheismus kann nur in verrückten Köpfen entstehen und findet sich weder in irgendeiner Religion, selbst nicht einmal bei den Irokesen und Eskimos, noch in irgendeiner Philosophie. Das Alles in dem, was man Pantheismus genannt hat, ist daher nicht dieses oder jenes Einzelne, sondern vielmehr das Alles im Sinne des *All*, d. h. des einen Substantiellen, das zwar immanent ist in den Einzelheiten, aber mit Abstraktion von der Einzelheit und deren empirischer Realität, so daß nicht das Einzelne als solches, sondern die allgemeine Seele oder, populärer ausgedrückt, das Wahre und Vortreffliche, welches auch in diesem Einzelnen eine Gegenwart hat, herausgehoben und gemeint ist.

Dies macht die eigentliche Bedeutung des Pantheismus aus, und in dieser Bedeutung allein haben wir hier von ihm zu sprechen. Er gehört vornehmlich dem Morgenlande an, das den Gedanken einer absoluten Einheit des Göttlichen und aller Dinge als in dieser Einheit auffaßt. Als Einheit und All nun kann das Göttliche nur zum Bewußtsein kommen durch das Wiederverschwinden der aufgezählten Einzelheiten, in denen es als gegenwärtig ausgesprochen wird. Einerseits also ist hier das Göttliche vorgestellt als immanent in den verschiedensten Gegenständen, und näher zwar als

das Vorzüglichste und Hervorragendste unter und in den verschiedenen Existenzen; andererseits aber, indem das Eine dieses und anderes und wieder anderes ist und sich in allem herumwirft, erscheinen ebendadurch die Einzelheiten und Partikularitäten als aufgehobene und verschwindende; denn nicht jedes Einzelne ist dies Eine, sondern das Eine ist diese gesamten Einzelheiten, welche für die Anschauung in die Gesamtheit aufgehen. Denn ist das Eine z. B. das Leben, so ist es auch wieder der Tod – und damit eben nicht nur Leben –, so daß also das Leben oder die Sonne, das Meer nicht als Leben, Meer oder Sonne das Göttliche und Eine ausmachen. Zugleich aber ist hier noch nicht, wie in der eigentlichen Erhabenheit, das Akzidentelle ausdrücklich als negativ und dienend gesetzt, sondern die Substanz wird im Gegenteil, da sie in allem Besonderen diese Eine ist, *an sich* zu einem Besonderen und Akzidentellen; dies Einzelne jedoch umgekehrt – da es ebensosehr wechselt und die Phantasie die Substanz nicht auf ein bestimmtes Dasein beschränkt, sondern über jede Bestimmtheit, um zu einer anderen weiterzuschreiten, fortgeht und sie fallenläßt – wird damit seinerseits zu dem Akzidentellen, über welches die eine Substanz hinweggehoben und dadurch erhaben ist.

Eine solche Anschauungsweise vermag sich deshalb auch künstlerisch nur durch die Dichtkunst auszusprechen, nicht durch die bildenden Künste, welche das Bestimmte und Einzelne, das sich gegen die in dergleichen Existenzen vorhandene Substanz auch aufgeben soll, nur als daseiend und verharrend vor Augen bringen. Wo der Pantheismus rein ist, gibt es keine bildende Kunst für die Darstellungsweise desselben.

1. Indische Poesie

Als erstes Beispiel solcher pantheistischen Poesie können wir wiederum die indische anführen, welche neben ihrer Phantastik auch diese Seite glänzend ausgebildet hat.

Die Inder, wie wir sahen, haben zur obersten Gottheit die abstrakteste Allgemeinheit und Einheit, die sodann zwar zu bestimmten Göttern, dem Trimurti, Indra usw. fortgeht, das Bestimmte aber nicht festhält, sondern ebensosehr die unteren Götter wieder in die oberen sowie diese in Brahman zurückgehen läßt. Darin schon zeigt sich, daß dies Allgemeine die eine sich gleichbleibende Grundlage von allem ausmache; und wenn die Inder allerdings in ihrer Poesie das gedoppelte Streben zeigen, die einzelne Existenz, damit sie in ihrer Sinnlichkeit schon der allgemeinen Bedeutung gemäß erscheine, zu übertreiben oder umgekehrt gegen die *eine* Abstraktion alle Bestimmtheit auf ganz negative Weise fahrenzulassen, so kommt doch auf der anderen Seite auch bei ihnen die reinere Darstellungsweise des eben angedeuteten Pantheismus vor, welcher die Immanenz des Göttlichen in dem für die Anschauung vorhandenen und schwindenden Einzelnen heraushebt. Man könnte zwar in dieser Auffassungsweise mehr eine Ähnlichkeit mit jener unmittelbaren Einheit des reinen Gedankens und des Sinnlichen, welche wir bei den Parsen antrafen, wiederfinden wollen; bei den Parsen aber ist das Eine und Vortreffliche, für sich festgehalten, selbst ein Natürliches, das Licht; bei den Indern dagegen ist das Eine, Brahman, nur das gestaltlose Eine, das erst umgestaltet zur unendlichen Mannigfaltigkeit der Welterscheinungen die pantheistische Darstellungsweise veranlaßt.

So heißt es z. B. von Krischna (*Bhagawadgita,* Lect. VII, Sl. 4 ff.): »Erde, Wasser und Wind, Luft und Feuer, der Geist, Verstand und die Ichheit sind die acht Stücke meiner Wesenskraft; doch ein anderes an mir, ein höheres Wesen erkenne du, welches das Irdische belebt, die Welt trägt: in ihm haben alle Wesen den Ursprung; so wisse du, ich bin dieses ganzen Weltalls Ursprung und auch die Vernichtung; außer mir gibt es kein Höheres, an mir ist dieses All geknüpft wie am Faden die Perlenreihen, ich bin der Geschmack im Flüssigen, ich bin in der Sonne und im Monde

Glanz, das mystische Wort in den heiligen Schriften, im Manne die Mannheit, der reine Geruch in der Erde, der Glanz in den Flammen, in allen Wesen das Leben, die Beschauung in den Büßenden, im Lebendigen die Lebenskraft, im Weisen die Weisheit, im Glänzenden der Glanz; welche Naturen wahrhaft sind, scheinbar und finster sind, sind aus mir, nicht bin ich in ihnen, sondern sie in mir. Durch die Täuschung dieser drei Eigenschaften ist alle Welt betört und verkennt mich, der unwandelbar ist; aber auch die göttliche Täuschung, die Maya, ist meine Täuschung, die schwer zu überschreiten; die mir folgen aber, schreiten über die Täuschung fort.« Hier ist solch eine substantielle Einheit aufs frappanteste ausgesprochen, sowohl in Rücksicht auf die Immanenz im Vorhandenen als auch in betreff auf das Hinwegschreiten über das Einzelne.

In ähnlicher Weise sagt Krischna von sich aus, er sei in allen unterschiedenen Existenzen immer das Vortrefflichste (Lect. VII, Sl. 21.): »Unter den Gestirnen bin ich die strahlende Sonne, unter den lunarischen Zeichen der Mond, unter den heiligen Büchern das Buch der Hymnen, unter den Sinnen das Innere, Meru unter den Gipfeln der Berge, unter den Tieren der Löwe, unter den Buchstaben bin ich der Vokal A, unter den Jahreszeiten der blühende Frühling« usf.

Dieses Aufzählen nun aber des Vortrefflichsten sowie der bloße Wechsel der Gestalten, in denen nur immer wieder ein und dasselbe soll zur Anschauung gebracht werden, welch ein Reichtum der Phantasie sich zunächst auch darin auszubreiten scheint, bleibt dennoch eben dieser Gleichheit des Inhalts wegen höchst monoton und im ganzen leer und ermüdend.

2. Mohammedanische Poesie

In höherer und subjektiv freierer Weise *zweitens* ist der orientalische Pantheismus im *Mohammedanismus* besonders von den *Persern* ausgebildet worden.

Hier tritt nun hauptsächlich von seiten des dichtenden Subjekts ein eigentümliches Verhältnis ein.

a) Indem sich nämlich der Dichter das Göttliche in allem zu erblicken sehnt und es wirklich erblickt, gibt er nun auch sein eigenes Selbst dagegen auf, faßt aber ebensosehr die Immanenz des Göttlichen in seinem so erweiterten und befreiten Inneren auf, und dadurch erwächst ihm jene heitere Innigkeit, jenes freie Glück, jene schwelgerische Seligkeit, welche dem Orientalen eigen ist, der sich bei der Lossagung von der eigenen Partikularität durchweg in das Ewige und Absolute versenkt und in allem das Bild und die Gegenwart des Göttlichen erkennt und empfindet. Solch ein Sichdurchdringen vom Göttlichen und beseligtes trunkenes Leben in Gott streift an die Mystik an. Vor allem ist in dieser Beziehung Dschelad ed-Din Rumi zu rühmen, von dem Rükkert uns die schönsten Proben in seiner bewunderungswürdigen Gewalt über den Ausdruck geliefert hat, welche ihm aufs kunstreichste und freieste mit Worten und Reimen, wie es die Perser gleichfalls tun, zu spielen erlaubt. Die Liebe zu Gott, mit dem der Mensch sein Selbst durch die schrankenloseste Hingebung identifiziert und ihn, den Einen, nun in allen Welträumen erschaut, alles und jedes auf ihn bezieht und zu ihm zurückführt, macht hier den Mittelpunkt aus, der sich aufs weiteste nach allen Seiten und Regionen hin expandiert.

b) Wenn nun ferner in der eigentlichen Erhabenheit, wie es sich sogleich zeigen wird, die besten Gegenstände und herrlichsten Gestaltungen nur als ein bloßer Schmuck Gottes gebraucht werden und zur Verkündigung der Pracht und Verherrlichung des Einen dienen, indem sie nur vor unsere Augen gestellt sind, um ihn als Herrn aller Kreaturen zu feiern, so erhebt dagegen im Pantheismus die Immanenz des Göttlichen in den Gegenständen das weltliche, natürliche und menschliche Dasein selber zur eigenen, selbständigeren Herrlichkeit. Das Selbstleben des Geistigen in den Naturerscheinungen und in den menschlichen Verhältnissen belebt

und begeistigt dieselben in ihnen selber und begründet wiederum ein eigentümliches Verhältnis der subjektiven Empfindung und Seele des Dichters zu den Gegenständen, die er besingt. Erfüllt von dieser beseelten Herrlichkeit, ist das Gemüt in sich selber ruhig, unabhängig, frei, selbständig, weit und groß; und bei dieser affirmativen Identität mit sich imaginiert und lebt es sich nun auch zu der gleichen ruhigen Einheit in die Seele der Dinge hinein und verwächst mit den Gegenständen der Natur und ihrer Pracht, mit der Geliebten, dem Schenken, überhaupt mit allem, was des Lobes und der Liebe wert ist, zur seligsten, frohsten Innigkeit.

Die okzidentalische, romantische Innigkeit des Gemüts zeigt zwar ein ähnliches Sicheinleben, aber ist im ganzen besonders im Norden mehr unglückselig, unfrei und sehnsüchtig oder bleibt doch subjektiver in sich selbst beschlossen und wird dadurch selbstsüchtig und empfindsam. Solche gedrückte, trübe Innigkeit spricht sich besonders in den Volksliedern barbarischer Völker aus. Die freie glückliche Innigkeit dagegen ist den Orientalen, hauptsächlich den mohammedanischen Persern eigen, die offen und froh ihr ganzes Selbst wie an Gott so auch allem Preiswürdigen hingeben, doch in dieser Hingebung gerade die freie Substantialität erhalten, die sie sich auch im Verhältnis zu der umgebenden Welt zu bewahren wissen. So sehen wir in der Glut der Leidenschaft die expansivste Seligkeit und Parrhesie des Gefühls, durch welche bei dem unerschöpflichen Reichtum an glänzenden und prächtigen Bildern der stete Ton der Freude, der Schönheit und des Glückes klingt. Wenn der Morgenländer leidet und unglücklich ist, so nimmt er es als unabänderlichen Spruch des Schicksals hin und bleibt dabei sicher in sich, ohne Gedrücktheit, Empfindsamkeit oder verdrießlichen Trübsinn. In Hafis' Gedichten finden wir Klage und Jammer genug über die Geliebte, den Schenken usf., aber auch im Schmerze bleibt er gleich sorgenlos als im Glück. So sagt er z. B. einmal:

Aus Dank, weil dich die Gegenwart
Des Freunds erhellt,
Verbrenn der Kerze gleich im Weh
Und sei vergnügt.

Die Kerze lehrt lachen und weinen, sie lacht heiteren Glanzes durch die Flamme, wenn sie zugleich in heißen Tränen zerschmilzt; in ihrem Verbrennen verbreitet sie den heiteren Glanz. Dies ist auch der allgemeine Charakter dieser ganzen Poesie.

Um einige speziellere Bilder anzuführen, so haben es die Perser viel mit Blumen und Edelsteinen, vornehmlich aber mit der Rose und Nachtigall zu tun. Besonders geläufig ist es ihnen, die Nachtigall als Bräutigam der Rose darzustellen. Diese Beseelung der Rose und Liebe der Nachtigall kommt z. B. bei Hafis häufig vor. »Aus Dank, Rose, daß du die Sultanin der Schönheit bist«, sagt er, »gewähr es, nicht stolz zu sein gegen die Liebe der Nachtigall.« Er selber spricht von der Nachtigall seines eigenen Gemüts. Sprechen wir dagegen in unseren Gedichten von Rosen, Nachtigallen, Wein, so geschieht es in ganz anderem, prosaischerem Sinn; uns dient die Rose als Schmuck: »bekränzt mit Rosen« usf., oder wir hören die Nachtigall und empfinden ihr nach, trinken den Wein und nennen ihn Sorgenbrecher. Bei den Persern aber ist die Rose kein Bild oder bloßer Schmuck, kein Symbol, sondern sie selbst erscheint dem Dichter als beseelt, als liebende Braut, und er vertieft sich mit seinem Geist in die Seele der Rose.

Denselben Charakter eines glänzenden Pantheismus zeigen auch noch die neuesten persischen Gedichte. Herr von Hammer[4] z. B. hat über ein Gedicht Nachricht erteilt, das unter sonstigen Geschenken des Schahs im Jahre 1819 dem Kaiser Franz ist übersendet worden. Es enthält in 33 000 Distichen die Taten des Schahs, der dem Hofpoeten seinen eigenen Namen gegeben hat.

4 Joseph von Hammer-Purgstall, 1774–1856, Orientalist

c) Auch Goethe ist, seinen trüberen Jugendgedichten und ihrer konzentrierten Empfindung gegenüber, im späteren Alter von dieser weiten, kummerlosen Heiterkeit ergriffen worden und hat sich als Greis noch, durchdrungen vom Hauch des Morgenlandes, in der poetischen Glut des Blutes voll unermeßlicher Seligkeit zu dieser Freiheit des Gefühls hinübergewendet, welche selbst in der Polemik die schönste Unbekümmertheit nicht verliert. Die Lieder seines *West-östlichen Divans* sind weder spielend noch unbedeutende gesellschaftliche Artigkeiten, sondern aus solch einer freien, hingebenden Empfindung hervorgegangen. Er selber nennt sie in einem Lied an Suleika[5]:

Dichtrische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus.
Mit spitzen Fingern
Zierlich gelesen,
Durchreiht mit juwelenem
Goldschmuck,

nimm sie, ruft er der Geliebten zu,

Nimm sie an deinen Hals,
An deinen Busen!
Die Regentropfen Allahs,
Gereift in bescheidener Muschel.

Zu solchen Gedichten bedurfte es eines zur größten Breite erweiterten, in allen Stürmen selbstgewissen Sinnes, einer Tiefe und Jugendlichkeit des Gemüts und

Einer Welt von Lebenstrieben,
Die in ihrer Fülle Drang
Ahneten schon Bulbuls Lieben,
Seelerregenden Gesang.[6]

---

5 Buch Suleika, »Die schön geschriebenen . . .«
6 Buch des Timur, »An Suleika«

Die pantheistische Einheit nun in bezug auf das *Subjekt* hervorgehoben, das *sich* in dieser Einheit mit Gott und Gott als diese Gegenwart im subjektiven Bewußtsein empfindet, gibt überhaupt die *Mystik*, wie sie in dieser subjektiveren Weise auch innerhalb des Christentums ist zur Ausbildung gekommen. Als Beispiel will ich nur Angelus Silesius anführen, der mit der größten Kühnheit und Tiefe der Anschauung und Empfindung das substantielle Dasein Gottes in den Dingen und die Vereinigung des Selbsts mit Gott und Gottes mit der menschlichen Subjektivität in wunderbar mystischer Kraft der Darstellung ausgesprochen hat. Der eigentliche morgenländische Pantheismus dagegen hebt mehr nur die Anschauung der *einen* Substanz in allen Erscheinungen und die Hingebung des Subjekts heraus, das dadurch die höchste Ausweitung des Bewußtseins sowie durch die gänzliche Befreiung vom Endlichen die Seligkeit des Aufgehens in alles Herrlichste und Beste erlangt.

B. Die Kunst der Erhabenheit

Wahrhaft nun aber ist die eine Substanz, welche als die eigentliche Bedeutung des ganzen Universums erfaßt wird, nur dann als *Substanz* gesetzt, wenn sie aus ihrer Gegenwart und Wirklichkeit in dem Wechsel der Erscheinungen als reine Innerlichkeit und substantielle Macht in sich zurückgenommen und dadurch gegen die Endlichkeit *verselbständigt* ist. Erst durch diese Anschauung vom Wesen Gottes als des schlechthin Geistigen und Bildlosen, dem Weltlichen und Natürlichen *gegenüber*, ist das Geistige vollständig aus der Sinnlichkeit und Natürlichkeit herausgerungen und von dem Dasein im Endlichen losgemacht. Umgekehrt jedoch bleibt die absolute Substanz im *Verhältnis* zu der erscheinenden Welt, aus der sie in sich reflektiert ist. Dies Verhältnis erhält jetzt die oben angedeutete *negative* Seite, daß das gesamte

Weltbereich, der Fülle, Kraft und Herrlichkeit seiner Erscheinungen unerachtet, in Beziehung auf die Substanz ausdrücklich als das nur in sich Negative, von Gott Erschaffene, seiner Macht Unterworfene und ihm Dienende gesetzt ist. Die Welt ist daher wohl als eine Offenbarung Gottes angesehen, und er selbst ist die *Güte*, das Erschaffene, das an sich kein Recht hat, zu sein und sich auf sich zu beziehen, dennoch sich für sich ergehen zu lassen und ihm Bestand zu geben; das Bestehen jedoch des Endlichen ist substanzlos, und gegen Gott gehalten, ist die Kreatur das Verschwindende und Ohnmächtige, so daß sich in der Güte des Schöpfers zugleich seine *Gerechtigkeit* kundzutun hat, welche in dem an sich Negativen auch die Machtlosigkeit desselben und dadurch die Substanz als das allein Mächtige zur wirklichen Erscheinung bringt. Dies Verhältnis, wenn es die Kunst als das Grundverhältnis ihres Inhalts wie ihrer Form geltend macht, gibt die Kunstform der eigentlichen *Erhabenheit*. Schönheit des Ideals und Erhabenheit sind wohl zu unterscheiden. Denn im Ideal durchdringt das Innere die äußere Realität, deren Inneres es ist, in *der* Weise, daß beide Seiten als einander adäquat und deshalb eben als einander durchdringend erscheinen. In der Erhabenheit dagegen ist das äußere Dasein, in welchem die Substanz zur Anschauung gebracht wird, gegen die Substanz herabgesetzt, indem diese Herabsetzung und Dienstbarkeit die einzige Art ist, durch welche der für sich gestaltlose und durch nichts Weltliches und Endliches seinem positiven Wesen nach ausdrückbare *eine* Gott durch die Kunst kann veranschaulicht werden. Die Erhabenheit setzt die Bedeutung in einer Selbständigkeit voraus, der gegenüber das Äußerliche als nur unterworfen erscheinen muß, insofern das Innere nicht darin erscheint, sondern so darüber hinausgeht, daß eben nichts als dieses Hinaussein und Hinausgehen zur Darstellung kommt.

Im Symbol war die *Gestalt* die Hauptsache. Sie sollte eine Bedeutung haben, ohne jedoch imstande zu sein, dieselbe vollkommen auszudrücken. Diesem Symbol und seinem un-

deutlichen Inhalt steht jetzt die *Bedeutung* als solche und deren klares Verständnis gegenüber, und das Kunstwerk wird nun der Erguß des reinen Wesens als des Bedeutens aller Dinge, des Wesens aber, das die Unangemessenheit der Gestalt und Bedeutung, die im Symbol *an sich* vorhanden war, als die im Weltlichen sich über alles Weltliche hinweghebende *Bedeutung* Gottes selber setzt und deshalb in dem Kunstwerk, das nichts als diese an und für sich klare Bedeutung aussprechen soll, erhaben wird. Wenn man daher schon die symbolische Kunst überhaupt die *heilige* Kunst heißen kann, insoweit sie sich das Göttliche zum Gehalt für ihre Produktionen nimmt, so muß die Kunst der Erhabenheit die heilige Kunst als solche, die ausschließlich heilige genannt werden, weil sie Gott allein die Ehre gibt.

Der Inhalt ist hier im ganzen seiner Grundbedeutung nach beschränkter noch als im eigentlichen Symbol, welches beim Streben nach dem Geistigen stehenbleibt und in seinen Wechselbeziehungen eine breite Ausdehnung der Verwandlung des Geistigen in Naturgebilde und des Natürlichen in Anklänge des Geistes hat.

Diese Art der Erhabenheit in ihrer ersten ursprünglichen Bestimmung finden wir vornehmlich in der jüdischen Anschauung und deren heiligen Poesie. Denn bildende Kunst kann hier, wo von Gott ein irgend zureichendes Bild zu entwerfen unmöglich ist, nicht hervortreten, sondern nur die Poesie der Vorstellung, die durch das Wort sich äußert.

Bei der näheren Betrachtung dieser Stufe lassen sich folgende allgemeine Gesichtspunkte herausstellen.

1. Gott als der Schöpfer und Herr der Welt

Zu ihrem allgemeinsten Inhalt hat diese Poesie Gott, als Herrn der ihm dienenden Welt, nicht dem Äußerlichen inkarniert, sondern aus dem Weltdasein zu der einsamen Einheit sich zurückgezogen. Dasjenige, was in dem eigentlich Symbolischen noch in Eins gebunden war, zerfällt deshalb

hier in die beiden Seiten des abstrakten Fürsichseins Gottes und des konkreten Daseins der Welt.

a) Gott selbst als dieses reine Fürsichsein der einen Substanz ist in sich ohne Gestalt und in dieser Abstraktion genommen der Anschauung nicht näherzubringen. Was daher die Phantasie auf dieser Stufe ergreifen kann, ist nicht der göttliche Inhalt seiner reinen Wesenheit nach, da derselbe es verbietet, in einer ihm angemessenen Gestalt von der Kunst dargestellt zu werden. Der einzige Inhalt, der übrigbleibt, ist deshalb die *Beziehung* Gottes zu der von ihm erschaffenen Welt.

b) Gott ist der Schöpfer des Universums. Dies ist der reinste Ausdruck der Erhabenheit selber. Zum erstenmal verschwinden jetzt nämlich die Vorstellungen des *Zeugens* und bloßen natürlichen Hervorgehens der Dinge aus Gott und machen dem Gedanken des *Schaffens* aus geistiger Macht und Tätigkeit Platz. »Gott sprach: es werde Licht! Und es ward Licht«, führt schon Longin als ein allerdings schlagendes Beispiel der Erhabenheit an. Der Herr, die eine Substanz, geht zwar zur Äußerung fort, aber die Art der Hervorbringung ist die reinste, selbst körperlose, ätherische Äußerung: das Wort, die Äußerung des Gedankens als der idealen Macht, mit deren Befehl des Daseins nun auch das Daseiende wirklich in stummem Gehorsam unmittelbar gesetzt ist.

c) In die geschaffene Welt jedoch geht Gott nicht etwa als in seine Realität über, sondern bleibt dagegen zurückgezogen in sich, ohne daß mit diesem Gegenüber ein fester Dualismus begründet sei. Denn das Hervorgebrachte ist sein Werk, das gegen ihn keine Selbständigkeit hat, sondern nur als der Beweis *seiner* Weisheit, Güte und Gerechtigkeit überhaupt da ist. Der Eine ist der Herr über alles und hat in den Naturdingen nicht seine Gegenwart, sondern nur machtlose Akzidenzen, die das Wesen in ihnen nur können scheinen, nicht aber erscheinen lassen. Dies macht die Erhabenheit von seiten Gottes her aus.

Indem nun der eine Gott in dieser Weise von den konkreten Welterscheinungen einerseits abgetrennt und für sich fixiert, die Äußerlichkeit des Daseienden aber andererseits als das Endliche bestimmt und zurückgesetzt ist, so erhält sowohl die natürliche als auch die menschliche Existenz jetzt die neue Stellung, eine Darstellung des Göttlichen nur dadurch zu sein, daß ihre Endlichkeit an ihr selber hervortritt.

a) Zum erstenmal deshalb liegt jetzt die Natur und die Menschengestalt *entgöttert* und prosaisch vor uns da. Die Griechen erzählen, daß, als die Heroen beim Argonautenzuge die Meerenge des Hellespont durchschifften, die Felsen, welche sich bisher wie Scheren schmetternd auf- und zugeschlossen hatten, plötzlich in dem Boden für immer festgewurzelt dastanden. Ähnlich geht hier in der heiligen Poesie der Erhabenheit, dem unendlichen Wesen gegenüber, das Festwerden des Endlichen in seiner verständigen Bestimmtheit an, während in der symbolischen Anschauung nichts seine rechte Stelle erhält, indem das Endliche ganz ebenso in das Göttliche umschlägt, als dieses zum endlichen Dasein aus sich herausgeht. Wenden wir uns z. B. von den alten indischen Gedichten her zu dem Alten Testament hinüber, so befinden wir uns mit einem Male auf einem ganz anderen Boden, der uns, wie fremd und von den unsrigen verschieden auch die Zustände, Begebnisse, Handlungen und Charaktere sein mögen, welche er zeigt, dennoch heimatlich werden läßt. Aus einer Welt des Taumels und der Verwirrung kommen wir in Verhältnisse hinein und haben Figuren vor uns, die ganz natürlich erscheinen und deren feste patriarchalische Charaktere in ihrer Bestimmtheit und Wahrheit uns als vollkommen verständlich nahestehen.

b) Für diese Anschauung, welche den natürlichen Gang der Dinge zu fassen vermag und die Gesetze der Natur geltend macht, erhält nun auch das *Wunder* zum erstenmal seine Stelle. Im Indischen ist alles Wunder und deshalb nichts

mehr wunderbar. Auf einem Boden, wo der verständige Zusammenhang stets unterbrochen, wo alles von seinem Platze gerissen und verrückt ist, kann kein Wunder auftreten. Denn das Wunderbare setzt die verständige Folge wie das gewöhnliche klare Bewußtsein voraus, das nun erst eine durch höhere Macht bewirkte Unterbrechung dieses gewohnten Zusammenhangs Wunder nennt. Ein eigentlich spezifischer Ausdruck der Erhabenheit jedoch sind dergleichen Wunder nicht, weil der gewöhnliche Verlauf der Naturerscheinungen ebensosehr als diese Unterbrechung durch den Willen Gottes und den Gehorsam der Natur hervorgebracht wird.

c) Die eigentliche Erhabenheit müssen wir hingegen darin suchen, daß die gesamte erschaffene Welt überhaupt als endlich, beschränkt, nicht sich selbst haltend und tragend erscheint und aus diesem Grunde nur als verherrlichendes Beiwerk zum Preise Gottes angesehen werden kann.

3. Das menschliche Individuum

Diese Anerkennung der Nichtigkeit der Dinge und das Erheben und Loben Gottes ist es, worin auf dieser Stufe das *menschliche Individuum* seine eigene Ehre, seinen Trost und seine Befriedigung sucht.

a) In dieser Beziehung liefern uns die Psalmen klassische Beispiele der echten Erhabenheit, allen Zeiten als ein Muster hingestellt, in welchem das, was der Mensch in seiner religiösen Vorstellung von Gott vor sich hat, glänzend mit kräftigster Erhebung der Seele ausgedrückt ist. Nichts in der Welt darf auf Selbständigkeit Anspruch machen, denn alles ist und besteht nur durch Gottes Macht und ist nur da, um zum Preise dieser Macht zu dienen sowie zum Aussprechen der eigenen substanzlosen Nichtigkeit. Wenn wir daher in der Phantasie der Substantialität und ihrem Pantheismus eine unendliche *Ausweitung* fanden, so haben wir hier die Kraft der *Erhebung* des Gemüts zu bewundern, die alles

fallenläßt, um die alleinige Macht Gottes zu verkündigen. Besonders ist in dieser Rücksicht der 104. Psalm von großartiger Gewalt. »Licht ist dein Kleid, das du anhast; du breitest aus den Himmel wie einen Teppich« usf. – Licht, Himmel, Wolken, die Fittiche des Windes sind hier nichts an und für sich, sondern nur ein äußeres Gewand, ein Wagen oder Bote zu Gottes Dienst. Weiter dann wird Gottes Weisheit gepriesen, die alles geordnet hat: die Brunnen, die in den Gründen quellen, die Wasser, die zwischen den Bergen hinfließen, an denen die Vögel des Himmels sitzen und singen unter den Zweigen; das Gras, der Wein, der des Menschen Herz erfreut, und die Zedern Libanons, die der Herr gepflanzt hat; das Meer, darinnen es wimmelt ohne Zahl und Walfische sind, die der Herr gemacht hat, daß sie drinnen scherzen. – Und was Gott erschaffen hat, erhält er auch, aber – »Verbirgst du dein Angesicht, so erschrecken sie, du nimmst weg ihren Odem, so vergehen sie und werden wieder zu Staub.« Die Nichtigkeit des Menschen spricht ausdrücklicher der 90. Psalm, ein Gebet Mose, des Mannes Gottes, aus, wenn es z. B. heißt: »Du lässest sie dahinfahren wie einen Strom, und sind wie ein Schlaf, gleichwie ein Gras, das doch bald welk wird ... und des Abends abgehauen wird und verdorrt. Das macht dein Zorn, daß wir so vergehen, und dein Grimm, daß wir so plötzlich dahinmüssen.«

b) Mit der Erhabenheit ist deshalb von seiten des Menschen zugleich das Gefühl der eigenen Endlichkeit und des unübersteiglichen Abstandes von Gott verbunden.

α) Die Vorstellung der *Unsterblichkeit* kommt daher ursprünglich in dieser Sphäre nicht vor, denn diese Vorstellung enthält die Voraussetzung, daß das individuelle Selbst, die Seele, der menschliche Geist ein Anundfürsichseiendes sei. In der Erhabenheit wird nur der Eine als unvergänglich und ihm gegenüber alles andere als entstehend und vorübergehend, nicht aber als frei und unendlich in sich angesehen.

β) Dadurch faßt der Mensch sich ferner in seiner *Unwürdigkeit* gegen Gott, seine Erhebung geschieht in der Furcht des Herrn, in dem Erzittern vor seinem Zorn, und auf durchdringende, ergreifende Weise finden wir den Schmerz über die Nichtigkeit und in der Klage, dem Leiden, dem Jammer aus der Tiefe der Brust das Schreien der Seele zu Gott geschildert.

γ) Hält sich dagegen das Individuum in seiner Endlichkeit gegen Gott fest, so wird diese gewollte und beabsichtigte Endlichkeit das *Böse*, das als Übel und Sünde nur dem Natürlichen und Menschlichen angehört, in der einen, in sich unterschiedslosen Substanz aber ebensowenig als der Schmerz und das Negative überhaupt irgendeine Stätte finden kann.

c) Drittens jedoch gewinnt innerhalb dieser Nichtigkeit der Mensch dennoch eine freiere und selbständigere Stellung. Denn auf der einen Seite entsteht bei der substantiellen Ruhe und Festigkeit Gottes in betreff auf seinen Willen und die Gebote desselben für den Menschen das *Gesetz*, andererseits liegt in der Erhebung zugleich die vollständige, klare *Unterscheidung* des Menschlichen und Göttlichen, des Endlichen und Absoluten, und damit ist das Urteil über Gutes und Böses und die Entscheidung für das eine oder andere in das Subjekt selbst verlegt. Das Verhältnis zum Absoluten und die Angemessenheit oder Unangemessenheit des Menschen zu demselben hat daher auch eine Seite, welche dem Individuum und seinem eigenen Verhalten und Tun zukommt. Zugleich findet es dadurch in seinem Rechttun und der Befolgung des Gesetzes eine *affirmative* Beziehung auf Gott und hat überhaupt den äußeren positiven oder negativen Zustand seines Daseins – Wohlergehen, Genuß, Befriedigung oder Schmerz, Unglück, Druck – mit seinem inneren Gehorsam oder seiner Widerspenstigkeit gegen das Gesetz in Zusammenhang zu bringen und als Wohltat und Belohnung sowie als Prüfung und Strafe hinzunehmen.

Drittes Kapitel

Die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform

Was durch die Erhabenheit, im Unterschiede des eigentlichen bewußtlosen Symbolisierens, hervorgetreten ist, besteht einerseits in dem *Trennen* der für sich ihrer Innerlichkeit nach gewußten Bedeutung und der davon abgeschiedenen konkreten Erscheinung, andererseits in dem direkter oder indirekter hervorgehobenen *Sichnichtentsprechen* beider, in welchem die Bedeutung als das Allgemeine die einzelne Wirklichkeit und deren Besonderheit überragt. In der Phantasie des Pantheismus aber wie in der Erhabenheit konnte der eigentliche Inhalt, die eine allgemeine Substanz aller Dinge, nicht für sich ohne Beziehung auf das – wenn auch seinem Wesen nicht adäquate – erschaffene Dasein zur Anschauung kommen. Diese Beziehung jedoch gehörte der Substanz selber an, welche an der Negativität ihrer Akzidenzen sich den Erweis ihrer Weisheit, Güte, Macht und Gerechtigkeit gab. Deshalb ist im allgemeinen wenigstens auch hier das Verhältnis von Bedeutung und Gestalt noch *wesentlicher* und *notwendiger* Art, und die beiden verknüpften Seiten sind noch einander nicht im eigentlichen Sinne des Worts äußerlich geworden. Diese Äußerlichkeit aber, da sie *an sich* im Symbolischen vorhanden ist, muß auch gesetzt werden und tritt in den Formen hervor, welche wir in dem letzten Kapitel der symbolischen Kunst zu betrachten haben. Wir können sie die *bewußte* Symbolik und näher die *vergleichende* Kunstform nennen.

Unter der bewußten Symbolik nämlich ist zu verstehen, daß die Bedeutung nicht nur für sich gewußt, sondern *ausdrücklich* von der äußerlichen Weise, in welcher sie dargestellt wird, unterschieden gesetzt ist. Die Bedeutung, so für sich ausgesprochen, erscheint dann – wie in der Erhabenheit – nicht wesentlich in und als die der Gestalt, welche ihr auf solche Weise gegeben wird. Die Beziehung beider aufein-

ander bleibt aber nicht mehr, wie auf der vorigen Stufe, ein in der Bedeutung selber schlechthin begründetes Beziehen, sondern wird ein mehr oder weniger zufälliges Zusammenbringen, welches der *Subjektivität* des Poeten, dem Vertiefen seines Geistes in ein äußerliches Dasein, seinem Witze, seiner Erfindung überhaupt angehört, wobei er denn bald mehr von einer sinnlichen Erscheinung ausgehen und ihr aus sich eine verwandte geistige Bedeutung einbilden, bald seinen Ausgangspunkt mehr von der wirklich oder auch nur relativ inneren Vorstellung nehmen kann, um dieselbe zu verbildlichen oder selbst nur ein Bild mit einem anderen, das gleiche Bestimmungen in sich faßt, in Beziehung zu setzen.

Von der noch naiven und *bewußtlosen* Symbolik unterscheidet sich deshalb diese Art der Verknüpfung sogleich dadurch, daß jetzt das Subjekt sowohl das innere Wesen seiner zum Inhalt genommenen Bedeutungen als auch die Natur der äußeren Erscheinungen kennt, welche es vergleichungsweise zur näheren Veranschaulichung benutzt und beide in dieser *bewußten* Absicht der aufgefundenen Ähnlichkeit wegen zueinanderstellt. Der Unterschied aber zwischen der jetzigen Stufe und der *Erhabenheit* ist darin zu suchen, daß einerseits zwar die Trennung und das Nebeneinandertreten der Bedeutung und ihrer konkreten Gestalt in dem Kunstwerke selbst in geringerem oder höherem Grade ausdrücklich herausgehoben wird, andererseits jedoch das erhabene Verhältnis vollständig fortfällt. Denn als Inhalt ist nicht mehr das Absolute selbst, sondern irgendeine bestimmte und beschränkte Bedeutung genommen, und innerhalb der beabsichtigten Scheidung derselben von ihrer Verbildlichung stellt sich ein Verhältnis her, das durch ein bewußtes Vergleichen dasselbe tut, was die unbewußte Symbolik in ihrer Weise bezweckte.

Zum *Inhalt* aber kann als Bedeutung nicht mehr das Absolute, der eine Herr, aufgefaßt werden, weil schon durch das Sondern von konkretem Dasein und Begriff und durch das wenn auch nur vergleichende *Nebeneinandergestelltsein* beider für das Kunstbewußtsein, insofern es diese Form als

letzte und eigentliche ergreift, sogleich die *Endlichkeit* gesetzt ist. In der heiligen Poesie dagegen ist Gott das allein Bedeutende in allen Dingen, die ihm gegenüber sich als vergänglich und nichtig erweisen. Soll nun aber die Bedeutung an dem, was an sich selbst *beschränkt* und endlich ist, ihr ähnliches Bild und Gleichnis finden können, so muß sie selber um so mehr von *beschränkter* Art sein, als auf der Stufe, die uns jetzt beschäftigt, gerade das – freilich seinem Inhalt äußerliche und vom Dichter nur willkürlich auserwählte – Bild der *Ähnlichkeiten* wegen, die es mit dem Inhalte hat, als relativ *gemäß* angesehen wird. Von der Erhabenheit deshalb bleibt in der vergleichenden Kunstform nur *der* Zug übrig, daß jedes Bild, statt die Sache und Bedeutung selbst ihrer adäquaten Wirklichkeit nach darzustellen, *nur* ein Bild und Gleichnis derselben abgeben soll.

Dadurch bleibt diese Art des Symbolisierens als Grundtypus ganzer Kunstwerke eine untergeordnete Gattung. Denn die Gestalt besteht nur in der Beschreibung eines unmittelbaren sinnlichen Daseins oder Vorfalls, von welchem die Bedeutung ausdrücklich zu unterscheiden ist. Bei Kunstwerken aber, welche aus *einem* Stoff gebildet und in ihrer Gestaltung ein unentzweites Ganzes sind, kann solches Vergleichen sich nur etwa nebenher, wie es z. B. in echten Produkten der klassischen und romantischen Kunst der Fall ist, als Schmuck und Beiwerk geltend machen.

Wenn wir daher diese ganze Stufe als Vereinigung der beiden früheren ansehen, indem sie sowohl die *Trennung* von Bedeutung und äußerer Realität in sich faßt, welche der Erhabenheit zugrunde lag, als auch das *Hinweisen* einer konkreten Erscheinung auf eine verwandte allgemeine Bedeutung, wie wir es beim eigentlichen Symbol hervortreten sahen, so ist dennoch diese Vereinigung nicht etwa eine höhere Kunstform, sondern vielmehr eine zwar klare, aber verflachte Auffassung, welche, in ihrem Inhalt begrenzt und in ihrer Form mehr oder weniger prosaisch, sich ebensosehr aus der geheimnisvoll gärenden Tiefe des eigentlichen Symbols

als von dem Gipfel der Erhabenheit herab in das gewöhnliche Bewußtsein hinein verläuft.

Was nun die bestimmtere *Einteilung* dieser Sphäre angeht, so findet zwar bei diesem vergleichenden Unterscheiden, welches die Bedeutung für sich voraussetzt und ihr gegenüber eine sinnliche oder bildliche Gestalt auf sie bezieht, durchgängig fast das Verhältnis statt, daß die Bedeutung als die Hauptsache und die Gestaltung als bloße Einkleidung und Äußerlichkeit genommen wird; zugleich aber tritt der weitere Unterschied ein, daß bald die eine, bald die andere von beiden Seiten *zuerst* hingestellt und somit von ihr ausgegangen wird. In dieser Weise steht entweder die Gestaltung als eine für sich äußere, unmittelbare, natürliche Begebenheit oder Erscheinung da, von der dann eine allgemeine Bedeutung aufgewiesen wird, oder die Bedeutung ist für sich sonst herbeigeführt, und es wird dann erst für sie irgendwoher äußerlich eine Gestaltung ausgewählt.

Wir können in dieser Beziehung zwei Hauptstufen unterscheiden.

A. In der *ersten* macht die *konkrete Erscheinung*, sei sie aus der Natur oder aus menschlichen Begebnissen, Vorfällen und Handlungen hergenommen, einerseits den *Ausgangspunkt*, andererseits das für die Darstellung Wichtige und Wesentliche aus. Sie wird zwar nur der allgemeineren Bedeutung wegen, die sie enthält und andeutet, ausgeführt und nur insoweit entfaltet, als es der Zweck, diese Bedeutung in einem damit verwandten einzelnen Zustande oder Vorfall zu veranschaulichen, erfordert; das Vergleichen aber der allgemeinen Bedeutung und des einzelnen Falls als *subjektive* Tätigkeit ist noch nicht *ausdrücklich* herausgestellt, und die ganze Darstellung will nicht ein bloßer Zierat an einem auch ohne diesen Schmuck selbständigen Werke sein, sondern tritt noch mit der Prätention auf, für sich schon ein Ganzes abzugeben. Die Arten, die hierher gehören, sind die Fabel, die Parabel, der Apolog, das Sprichwort und die Verwandlungen.

B. Auf der *zweiten* Stufe dagegen ist die *Bedeutung* das erste, was vor dem Bewußtsein steht, und die konkrete Verbildlichung derselben das nur Danebenstehende und Beiherspielende, das für sich gar keine Selbständigkeit hat, sondern als der Bedeutung ganz unterworfen erscheint, so daß nun auch die gerade dieses und kein anderes Bild heraussuchende subjektive Willkür des Vergleichens näher zum Vorschein kommt. Diese Darstellungsweise kann es zum größten Teil nicht zu selbständigen Kunstwerken bringen und muß sich deshalb damit begnügen, ihre Formen als das bloß Nebensächliche anderweitigen Gebilden der Kunst einzuverleiben. Als Hauptarten lassen sich hierher das Rätsel, die Allegorie, die Metapher, das Bild und Gleichnis zählen.

C. *Drittens* endlich können wir anhangsweise noch des Lehrgedichts und der beschreibenden Poesie Erwähnung tun, da sich in diesen Dichtungsarten auf der einen Seite das bloße Herauskehren der allgemeinen Natur der Gegenstände, wie das Bewußtsein in seiner verständigen Klarheit dieselbe auffaßt, auf der anderen das Schildern ihrer konkreten Erscheinung für sich verselbständigt und somit die vollständige Trennung desjenigen ausgebildet wird, was erst in seiner Vereinung und echten Ineinsbildung wahrhafte Kunstwerke zustande kommen läßt.

Die Scheidung nun der beiden Momente des Kunstwerks führt es mit sich, daß die verschiedenen Formen, welche in diesem ganzen Kreise ihre Stellung finden, fast durchgängig nur der Kunst der Rede angehören, indem die Poesie allein solche Verselbständigung von Bedeutung und Gestalt aussprechen kann, während es die Aufgabe der bildenden Künste ist, in der äußeren Gestalt als solcher deren Inneres kundzugeben.

A. Vergleichungen, welche vom Äusserlichen anfangen

Mit den verschiedenen Dichtungsarten, welche dieser ersten Stufe der vergleichenden Kunstform zuzuteilen sind, be-

findet man sich jedesmal in Verlegenheit und hat viel Mühe, wenn man sie in bestimmte Hauptgattungen einzurangieren unternimmt. Es sind untergeordnete Zwitterarten, welche keine schlechthin notwendige Seite der Kunst ausprägen. Im allgemeinen geht es damit im Ästhetischen wie mit gewissen Tierklassen oder sonstigen Naturvorkommenheiten in den Naturwissenschaften. In beiden Gebieten liegt die Schwierigkeit darin, daß es der Begriff der Natur und Kunst selber ist, der sich einteilt und seine Unterschiede setzt. Als die Unterschiede des Begriffs sind dies nun auch die wahrhaft begriffsmäßigen und deshalb zu begreifenden Unterschiede, in welche dergleichen Übergangsstufen nicht hineinpassen wollen, weil sie eben nur mangelhafte Formen sind, die aus der einen Hauptstufe heraustreten, ohne doch die folgende erreichen zu können. Die Schuld des Begriffs ist dies nicht, und wollte man, statt der *Begriffs*momente der Sache selbst, solche *Nebenarten* zum Grunde der Einteilung und Klassifikation machen, so würde gerade das dem Begriff Unangemessene als die gemäße Entfaltungsweise desselben angesehen werden. Die wahre Einteilung aber darf nur aus dem wahren Begriff hervorgehen, und zwitterhafte Gebilde können nur da ihren Platz finden, wo die eigentlichen, für sich feststehenden Formen anfangen, sich aufzulösen und in andere überzugehen. Dies ist hier in betreff auf die symbolische Kunstform, unserem Gange gemäß, der Fall.

Der *Vorkunst* aber des Symbolischen gehören die angedeuteten Arten an, weil sie überhaupt unvollkommen und damit ein *bloßes* Suchen der wahren Kunst sind, das wohl die Ingredienzien zu der echten Weise des Gestaltens in sich hat, dieselben jedoch nur in ihrer Endlichkeit, Trennung und bloßen Beziehung auffaßt und deshalb untergeordnet bleibt. Wir haben daher, wenn wir hier von Fabel, Apolog, Parabel usf. reden, diese Arten nicht abzuhandeln, insofern sie der *Poesie* als eigentümlicher, ebensosehr von den bildenden Künsten als von der Musik unterschiedener Kunst angehören, sondern nur nach der Rücksicht, nach welcher sie zu

den *allgemeinen* Formen der Kunst ein Verhältnis haben und ihr spezifischer Charakter sich nur aus diesem Verhältnis, nicht aber aus dem Begriff der eigentlichen Gattungen der *Dichtkunst,* als der epischen, lyrischen und dramatischen, erklären läßt.

Die nähere Gliederung nun dieser Arten wollen wir so machen, daß wir zuerst von der *Fabel,* sodann von der *Parabel,* dem *Apolog* und *Sprichwort* handeln und mit der Betrachtung der *Metamorphosen* schließen.

1. Die Fabel

Indem bisher immer nur von dem Formellen der Beziehung einer ausdrücklichen Bedeutung auf ihre Gestalt die Rede gewesen ist, haben wir jetzt nun auch den Inhalt anzugeben, der sich für diese Gestaltungsweise passend erweist.

Von seiten der *Erhabenheit* her sahen wir bereits, daß es der jetzigen Stufe nicht mehr darauf ankommt, das Absolute und Eine durch die Nichtigkeit und Unerheblichkeit der erschaffenen Dinge in seiner ungeteilten Macht zu veranschaulichen, sondern daß wir uns auf der Stufe der Endlichkeit des Bewußtseins und damit auch der Endlichkeit des Inhalts befinden. Wenden wir uns umgekehrt zu dem eigentlichen Symbol, von welchem die vergleichende Kunstform ebenfalls eine Seite in sich aufnehmen sollte, so ist das *Innere,* welches der bisher immer noch unmittelbaren Gestalt, dem Natürlichen, gegenübertritt, wie wir schon bei dem ägyptischen Symbolisieren sahen, das Geistige. Indem nun jenes Natürliche als *selbständig* gelassen und vorgestellt wird, so ist auch das Geistige ein *endlich bestimmtes*: der *Mensch* und seine endlichen Zwecke; und das Natürliche erhält eine – jedoch theoretische – Bezüglichkeit auf diese Zwecke, eine Andeutung und Offenbarung derselben zum Besten und Nutzen des Menschen. Die Erscheinungen der Natur, Gewitter, Vögelflug, Beschaffenheit der Eingeweide usf., werden deshalb jetzt in einem ganz anderen Sinne auf-

genommen als in den Anschauungen der Parsen, Inder oder Ägypter, für welche das Göttliche noch in *der* Weise mit dem Natürlichen vereint ist, daß der Mensch in der Natur in einer Welt voll Göttern umherwandelt und sein eigenes Tun darin besteht, in seinem Handeln dieselbe Identität hervorzubringen; wodurch denn dies Tun, insofern es dem natürlichen Sein des Göttlichen angemessen ist, selber als ein Offenbaren und Hervorbringen des Göttlichen im Menschen erscheint. Wenn der Mensch aber in sich zurückgegangen ist und seine Freiheit ahnend sich in sich zusammenschließt, so wird er sich selber Zweck in seiner Individualität; er tut, handelt, arbeitet nach seinem *eigenen Willen,* er hat ein eigenes selbstisches Leben und fühlt die Wesentlichkeit von Zwecken in sich selbst, auf welche das Natürliche eine äußerliche Beziehung erhält. Deshalb vereinzelt sich die Natur nun um ihn her und dient ihm, so daß er in Rücksicht auf das Göttliche in ihr nicht mehr die Anschauung des Absoluten gewinnt, sondern sie nur als ein Mittel betrachtet, durch welches sich die Götter zum Besten seiner Zwecke zu erkennen geben, indem sie ihren Willen dem menschlichen Geist durch das Medium der Natur enthüllen und diesen Willen selber von Menschen erklären lassen. Hier ist also eine Identität des Absoluten und Natürlichen vorausgesetzt, in welcher die *menschlichen* Zwecke die Hauptsache ausmachen. Diese Art der Symbolik nun aber gehört noch nicht zur Kunst, sondern bleibt religiös. Denn der *vates* unternimmt jene Deutung natürlicher Ereignisse nur vornehmlich für praktische Zwecke, sei es im Interesse einzelner Individuen in betreff auf partikuläre Pläne oder des ganzen Volks in Rücksicht auf gemeinsame Taten. Die Poesie dagegen hat auch die praktischen Lagen und Verhältnisse in einer allgemeineren theoretischen Form zu erkennen und auszusprechen.

Was aber hierher muß gerechnet werden, ist eine Naturerscheinung, eine Vorfallenheit, welche ein besonderes Verhältnis, einen Verlauf enthält, der als Symbol für eine allgemeine Bedeutung aus dem Kreise des menschlichen Tuns und

Treibens, für eine sittliche Lehre, einen Klugheitssatz genommen werden kann, für eine Bedeutung also, die zu ihrem Inhalt eine Reflexion über die Art und Weise hat, wie es in menschlichen Dingen, d. i. in Sachen des Willens, zugeht oder zugehen sollte. Hier ist es nicht mehr der göttliche Wille, der sich seiner Innerlichkeit nach dem Menschen durch Naturereignisse und deren religiöse Deutung offenbar macht, sondern ein ganz gewöhnlicher Verlauf natürlicher Vorfälle, aus dessen vereinzelter Darstellung sich in menschlich verständlicher Weise ein sittlicher Satz, eine Warnung, Lehre Klugheitsregel abstrahieren läßt und der um dieser Reflexion willen vorgeführt und der Anschauung dargeboten wird.

Dies ist die Stellung, welche wir hier der Äsopischen Fabel geben können.

a) Die *Äsopische Fabel* nämlich in ihrer ursprünglichen Gestalt ist solches Auffassen eines natürlichen Verhältnisses oder Ereignisses zwischen einzelnen natürlichen Dingen überhaupt, am meisten zwischen Tieren, deren Triebe aus denselben Bedürfnissen des Lebens stammen, die den Menschen als lebendigen bewegen. Dieses Verhältnis oder Ereignis, in seinen allgemeineren Bestimmungen aufgefaßt, ist dadurch von der Art, daß es auch im Kreise des menschlichen Lebens vorkommen kann und durch diese Beziehung erst eine Bedeutsamkeit für den Menschen erhält.

Dieser Bestimmung zufolge ist die echte Äsopische Fabel die Darstellung irgendeines Zustandes der leblosen und belebten Natur oder eines Vorfalls der Tierwelt, der nicht etwa willkürlich ersonnen, sondern nach seinem wirklichen Vorhandensein, nach treuer Beobachtung aufgenommen und dann *so* wiedererzählt wird, daß sich daraus in Beziehung auf das menschliche Dasein und näher auf die praktische Seite desselben, auf die Klugheit und Sittlichkeit des Handelns, eine allgemeine Lehre entnehmen läßt. Das *erste* Erfordernis ist deshalb darin zu suchen, daß der bestimmte Fall, der die sogenannte Moral liefern soll, nicht nur *erdichtet* und,

hauptsächlich, daß er nicht der Art und Weise, wie dergleichen Erscheinungen wirklich in der Natur existieren, *zuwider* erdichtet sei. Näher sodann muß die Erzählung *zweitens* den Fall nicht schon selber in seiner Allgemeinheit, sondern, wie dies wiederum in der äußeren Realität der Typus für alles Geschehen ist, seiner konkreten Einzelheit nach und als ein wirkliches Ereignis berichten.

Diese ursprüngliche Form der Fabel gibt ihr *drittens* endlich die meiste Naivität, weil der Lehrzweck und das Herausheben allgemeiner nützlicher Bedeutungen dann nur als das später Herzukommende, nicht aber als das erscheint, was von Hause aus beabsichtigt war. Deshalb werden die anziehendsten unter den sogenannten Äsopischen Fabeln die sein, welche der angegebenen Bestimmung entsprechen und Handlungen, wenn man diesen Namen gebrauchen will, oder Verhältnisse und Ereignisse erzählen, die teils den Instinkt der Tiere zu ihrer Grundlage haben, teils sonst ein natürliches Verhältnis aussprechen, teils sich überhaupt für sich zutragen können, ohne nur von der willkürlichen Vorstellung zusammengestellt zu sein. Dabei ist es denn aber leicht ersichtlich, daß das den Äsopischen Fabeln in jetziger Gestalt angehängte »*fabula docet*« entweder die Darstellung matt macht oder häufig wie die Faust auf das Auge paßt, so daß oft vielmehr die entgegengesetzte Lehre oder mehrere besser abgeleitet werden könnten.

Einige Beispiele mögen zur Beleuchtung dieses eigentlichen Begriffs der Äsopischen Fabel hier angeführt werden.

Eiche und Rohr z. B. stehen im Sturmwinde da; das schwanke Rohr wird nur gebeugt, die starre Eiche bricht. Dies ist ein Fall, der bei starkem Sturm sich häufig genug wirklich zugetragen hat; moralisch genommen, ist es ein hochstehender unbeugsamer Mensch einem geringeren gegenüber, der sich in untergeordneten Verhältnissen durch Fügsamkeit zu erhalten weiß, während jener durch Hartnäckigkeit und Trotz zugrunde geht. – Ebenso verhält es sich mit der durch Phädrus aufbewahrten Fabel von den

Schwalben. Die Schwalben sehen mit anderen Vögeln zu, wie ein Ackersmann den Leinsamen sät, aus welchem auch die Stricke für den Vogelfang gedreht werden. Die vorsichtigen Schwalben fliegen davon; die übrigen Vögel glauben's nicht: sie bleiben sorglos daheim und werden gefangen. Auch hier liegt ein wirkliches Naturphänomen zugrunde. Es ist bekannt, daß die Schwalben zur Herbstzeit nach südlicheren Gegenden ziehen und deshalb zur Zeit des Vogelfangs nicht da sind. Das gleiche läßt sich auch über die Fabel von der Fledermaus sagen, welche am Tage und zur Nachtzeit verachtet wird, weil sie weder dem Tage noch der Nacht angehört. – Solchen prosaischen wirklichen Fällen wird eine allgemeinere Deutung aufs Menschliche gegeben, wie auch jetzt noch etwa fromme Leute aus allem, was vorkommt, eine erbauliche Nutzanwendung zu ziehen wissen. Dabei ist es aber nicht notwendig, daß das eigentliche Naturphänomen jedesmal sogleich in die Augen springe. In der Fabel z. B. vom Fuchs und Raben ist das wirkliche Faktum nicht im ersten Augenblicke zu erkennen, obschon es nicht gänzlich fehlt; denn es ist die Art der Raben und Krähen, daß sie zu krächzen anfangen, wenn sie fremde Gegenstände, Menschen, Tiere vor sich in Bewegung sehen. Ähnliche Naturverhältnisse liegen der Fabel vom Dornstrauch, welcher den Vorübergehenden Wolle abreißt oder den Fuchs verwundet, der einen Halt an ihm sucht, von dem Landmann, der eine Schlange im Busen erwärmt usf., zugrunde. Andere stellen Vorfälle dar, welche sich unter den Tieren sonst ereignen können: in der ersten Äsopischen Fabel z. B., daß der Adler die Jungen des Fuchses auffrißt und an geraubtem Opferfleische eine Kohle mitführt, die ihm sein Nest entzündet. Andere endlich enthalten altmythische Züge, wie die Fabel vom Roßkäfer, Adler und Jupiter, wo der naturhistorische Umstand – ob er wirklich richtig sei, lasse ich dahingestellt –, daß Adler und Roßkäfer zu verschiedener Zeit ihre Eier legen, vorkommt, zugleich aber eine offenbar traditionelle Wichtigkeit des Skarabäus ersichtlich

ist, die hier jedoch bereits ins Komische, wie noch mehr von Aristophanes geschehen, gezogen erscheint. Wieviele nun aber von diesen Fabeln von Äsop selber herrühren, die Vollständigkeit dieser Konstatierung ist hier ohnehin schon dadurch erlassen, daß bekanntlich nur von wenigen, der letztgenannten z. B. vom Roßkäfer und Adler, aufzuzeigen ist, daß sie Äsopisch seien oder daß ihnen überhaupt das Altertum, um als Äsopisch angesehen werden zu können, zukommt.

Von Äsop selber heißt es, er sei ein mißgestalteter, buckeliger Sklave gewesen; sein Aufenthalt wird nach Phrygien verlegt, nach dem Lande, welches den Übergang von dem unmittelbar Symbolischen und dem Gebundensein an das Natürliche zu dem Lande macht, in welchem der Mensch anfängt, das Geistige und sich selbst zu fassen. In dieser Beziehung sieht er zwar das Tierische und Natürliche überhaupt nicht, wie die Inder und Ägypter, als etwas für sich Hohes und Göttliches an, sondern betrachtet es mit prosaischen Augen als etwas, dessen Verhältnisse nur dienen, das menschliche Tun und Lassen vorstellig zu machen; dennoch aber sind seine Einfälle nur witzig, ohne Energie des Geistes oder Tiefe der Einsicht und substantiellen Anschauung, ohne Poesie und Philosophie. Seine Ansichten und Lehren erweisen sich wohl als sinnreich und klug, aber es bleibt nur gleichsam eine Grübelei im kleinen, welche, statt freie Gestalten aus freiem Geiste zu erschaffen, nur gegebenen, vorgefundenen Stoffen, den bestimmten Instinkten und Trieben der Tiere, kleinen täglichen Vorfällen irgendeine weiter anwendbare Seite abgewinnt, weil er seine Lehren nicht offen sagen darf, sondern sie nur versteckt, in einem Rätsel gleichsam, zu verstehen geben kann, das zugleich immer gelöst ist. Im Sklaven fängt die Prosa an, und so ist auch diese ganze Gattung prosaisch.

Dessenunerachtet haben diese alten Erfindungen beinahe alle Völker und Zeiten durchlaufen, und sosehr auch jede Nation, die überhaupt in ihrer Literatur Fabeln kennt, sich mehrere Fabeldichter zu besitzen rühmen mag, so sind deren Poeme

doch meist Reproduktionen jener ersten Einfälle, nur in den jedesmaligen Zeitgeschmack übersetzt; und was diese Fabeldichter zu dem ererbten Stock an Erfindungen hinzugetan haben, ist weit hinter jenen Originalien zurückgeblieben.

b) Nun finden sich aber unter den Äsopischen auch eine Menge von Fabeln, welche in Erfindung und Ausführung von großer Dürftigkeit, vor allem aber bloß für den Zweck der Lehre erfunden sind, so daß die Tiere oder auch Götter nur zur *Einkleidung* gehören. Doch sind sie davon entfernt, der Tiernatur Gewalt anzutun, wie es etwa bei modernen der Fall ist: wie die Pfeffelschen[7] Fabeln von einem Hamster, der im Herbst einen Vorrat einsammelte, welche Vorsicht ein anderer unterlassen haben und darauf zum Betteln und Verhungern herabgebracht worden sein soll; oder vom Fuchs, Spürhund und Luchs, von denen erzählt wird, daß sie mit ihren einseitigen Talenten der List, des feinen Geruchs und scharfen Gesichts vor Jupiter traten, um eine gleiche Verteilung ihrer Naturgaben zu erlangen, nach deren Bewilligung es aber heißt: »Der Fuchs ist vor den Kopf geschlagen, der Spürhund taugt nicht mehr zum Jagen, der Argus Luchs bekommt den Star.« Daß der Hamster keine Früchte einträgt, daß diese drei anderen Tiere in den Zufall oder in die Natur der Gleichmäßigkeit jener Eigenschaften geraten, ist der Natur ganz und gar zuwider und dadurch matt. Besser als diese Fabeln ist deshalb die von der Ameise und der Zikade, besser als diese wieder die vom Hirsch mit den prächtigen Geweihen und den dünnen Läufen.

In dem Sinne solcher Fabeln ist man es denn auch gewohnt geworden, in der Fabel überhaupt sich die Lehre als das erste *so* vorzustellen, daß das erzählte Ereignis selbst *bloße* Einkleidung und deshalb eine zum Behufe der Lehre ganz *erdichtete* Begebenheit sei. Solche Einkleidungen aber, besonders wenn der beschriebene Vorfall sich unter bestimmten Tieren ihrem Naturcharakter nach gar nicht hat zutragen

7 Gottlieb Konrad Pfeffel, 1736–1809, Fabeldichter

können, sind höchst matte, weniger als nichts bedeutende Erfindungen. Denn das Sinnreiche einer Fabel besteht nur darin, dem sonst schon Daseienden und Gestalteten nun auch noch einen allgemeineren Sinn außer dem, welchen es unmittelbar hat, zuzuteilen. – Weiter sodann hat man in der Voraussetzung, das Wesen der Fabel sei allein darin zu suchen, daß Tiere anstatt der Menschen handeln und sprechen, die Frage aufgeworfen, was das Anziehende von diesem Tausche ausmache. Viel Anziehendes jedoch kann in solchem Ankleiden eines Menschen als Tier nicht liegen, wenn es noch mehr oder etwas anderes als in einer Affen- und Hundekomödie sein soll, wo im Gegenteil der Kontrast der tierischen Natur mit ihrem Aufsehen und menschlichen Tun, außer dem Anblick der Geschicklichkeit der Dressur, das einzige Interesse bleibt. Breitinger[8] führt daher das *Wunderbare* als den eigentlichen Reiz an. In den ursprünglichen Fabeln aber ist das Auftreten von redenden Tieren *nicht* als etwas Ungewöhnliches und Wunderbares hingestellt; weshalb auch Lessing meint, die Einführung der Tiere gewähre einen großen Vorteil für die *Verständlichkeit und Abkürzung* der Exposition durch die Bekanntschaft mit den Eigenschaften der Tiere, mit der List des Fuchses, der Großmut des Löwen, der Gefräßigkeit und Gewalttätigkeit des Wolfes, so daß an die Stelle der Abstraktionen: listig, großmütig, sogleich ein bestimmtes Bild vor die Vorstellung trete. Dieser Vorteil ändert jedoch nichts Wesentliches an dem trivialen Verhältnisse der bloßen Einkleidung, und im ganzen ist es sogar unvorteilhaft, uns Tiere statt Menschen vorzuführen, weil die Tiergestalt dann immer eine Maske bleibt, welche die Bedeutung in betreff auf ihre *Verständlichkeit* ebensosehr *verhüllt* als erklärt. – Die größte Fabel dieser Art wäre dann die alte Geschichte von Reineke, dem Fuchs, die aber keine eigentliche Fabel als solche ist.

c) Als eine *dritte* Stufe nämlich können wir noch folgende

8 Johann Jakob Breitinger, 1701–1776, schweizerischer Schriftsteller

Behandlungsweise der Fabel sich hier anschließen lassen, mit welcher wir jedoch den Kreis der Fabel schon zu überschreiten anfangen. Das Sinnreiche einer Fabel liegt überhaupt darin, unter den mannigfaltigen Naturphänomenen Fälle zu finden, welche zum Beleg für allgemeine Reflexionen über das menschliche Handeln und Benehmen zu dienen imstande sind, obschon das Tierische und Natürliche der eigentlichen Art und Weise seiner Existenz nicht entrückt wird. Im übrigen aber bleibt das Zusammenstellen und Beziehen der sogenannten Moral und des einzelnen Falls nur die Sache der Willkür und des subjektiven Witzes und ist deshalb *an sich* nur die Sache des Scherzes. Diese Seite ist es nun, welche für sich auf dieser dritten Stufe hervortritt. Die Fabelform wird als Scherz genommen. Goethe hat in dieser Weise viele anmutige und sinnreiche Gedichte gemacht. In dem einen, »Kläffer« überschriebenen, heißt es z. B.:

Wir reiten in die Kreuz und Quer
Nach Freuden und Geschäften;
Doch immer kläfft es hinterher
Und bellt aus allen Kräften.
So will der Spitz aus unserm Stall
Uns immerfort begleiten,
Und seines Bellens lauter Schall
Beweist nur, daß wir reiten.

Dazu gehört denn aber, daß die gebrauchten Naturgestalten ihrem eigentümlichen Charakter nach, wie in der Äsopischen Fabel, vorgeführt werden und uns in ihrem Tun und Treiben menschliche Zustände, Leidenschaften, Charakterzüge entwickeln, welche mit den tierischen die nächste Verwandtschaft haben. Von dieser Art ist der erwähnte Reineke, welcher mehr etwas Märchenhaftes als eine eigentliche Fabel ist. Den Inhalt gibt eine Zeit der Unordnung und Regellosigkeit ab, der Schlechtigkeit, Schwäche, Niederträchtigkeit, Gewalt und Frechheit, des Unglaubens im Religiösen, der nur scheinbaren Herrschaft und Gerechtigkeit im Weltlichen, so daß List, Klugheit und Eigennutz überall den Sieg

davontragen. Es sind die Zustände des Mittelalters, wie sie besonders in Deutschland sich ausgebildet hatten. Die mächtigen Vasallen zeigen zwar vor dem Könige einigen Respekt, im Grund aber tut jeder, was er will, raubt, mordet, unterdrückt die Schwachen, betrügt den König, weiß sich die Gunst der Frau Königin zu erwerben, so daß das Ganze nur eben zusammenhält. Dies ist der menschliche Inhalt, welcher hier aber nicht etwa in einem abstrakten Satze, sondern in einer Totalität von Zuständen und Charakteren besteht und seiner Schlechtigkeit wegen sich ganz für die tierische Natur, in deren Form er sich entfaltet, als passend erweist. Deshalb hat es nichts Störendes, wenn wir ihn ganz offen in das Tierische hineingelegt finden, während die Einkleidung auch nicht etwa als ein bloß einzelner verwandter Fall erscheint, sondern dieser Singularität enthoben wird und eine gewisse Allgemeinheit erhält, durch welche uns anschaulich wird: so geht's überhaupt zu in der Welt. Das Possierliche liegt nun in dieser Einkleidung selber, deren Scherz und Spaß mit dem bitteren Ernst der Sache gemischt ist, indem sie die menschliche Gemeinheit aufs treffendste in der tierischen zur Anschauung bringt und auch in dem bloß Tierischen eine Menge der ergötzlichsten Züge und eigentümlichsten Geschichten heraushebt, so daß wir aller Herbigkeit zum Trotz keinen schlechten und bloß gewollten, sondern einen wirklichen, ernstlich gemeinten Scherz vor uns haben.

2. Parabel, Sprichwort, Apolog

a. Die Parabel

Die *Parabel* hat mit der Fabel die allgemeine Verwandtschaft, daß sie Begebenheiten aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens aufnimmt, denen sie aber eine höhere und allgemeinere Bedeutung mit dem Zwecke unterlegt, diese Bedeutung durch jenen, für sich betrachtet, alltäglichen Vorfall verständlich und anschaulich zu machen.

Zugleich aber unterscheidet sie sich von der Fabel dadurch, daß sie dergleichen Vorfallenheiten nicht in der Natur und Tierwelt, sondern in dem *menschlichen* Tun und Treiben, wie es jedem als bekannt vor Augen steht, aufsucht und den erwählten einzelnen Fall, der seiner Partikularität nach zunächst geringfügig erscheint, zu einem allgemeineren Interesse durch Hindeutung auf eine höhere Bedeutung erweitert.

Hierdurch nun kann sich in betreff auf den *Inhalt* der Umfang und die gehaltreiche Wichtigkeit der Bedeutungen vergrößern und vertiefen, während in Rücksicht auf die *Form* die Subjektivität des absichtlichen Vergleichens und Herauskehrens der allgemeinen Lehre gleichfalls in einem höheren Grade zum Vorschein zu kommen anfängt.

Als eine Parabel, noch mit einem ganz praktischen Zweck verbunden, kann man die Art und Weise ansehen, welche Kyros (Herodot, I, 126) anwandte, um die Perser zum Abfall zu bewegen. Er schreibt den Persern, sie sollten sich, mit Sicheln versehen, an einen bestimmten Ort verfügen. Dort läßt er sie an dem ersten Tage ein dornenbewachsenes Feld mit saurer Arbeit urbar machen. Am anderen Tage aber, nachdem sie geruht und sich gebadet, führt er sie auf eine Wiese und bewirtet sie reichlich mit Fleisch und Wein. Dann, als sie vom Gastmahl sich erhoben hatten, fragt er sie, welcher Tag ihnen erfreulicher sei, der gestrige oder der heutige. Alle stimmten für den gegenwärtigen, der ihnen nur Gutes gebracht hätte, während der kaum verflossene ein Tag der Mühe und Anstrengung gewesen wäre. Da rief Kyros aus: »Wollt ihr mir folgen, so vervielfältigen sich die guten Tage, die dem heutigen ähnlich sind; wollt ihr mir aber nicht folgen, so warten eurer unzählige Arbeiten, welche den gestrigen gleichen.«

Von verwandter Art, jedoch ihren Bedeutungen nach vom tiefsten Interesse und der weitesten Allgemeinheit sind die Parabeln, die wir im Evangelium finden. Die Parabel vom Sämann z. B., eine Erzählung, für sich von geringfügigem

Gehalt und wichtig nur durch die Vergleichung mit der Lehre vom Himmelreich. Die Bedeutung in diesen Parabeln ist durchweg eine religiöse Lehre, zu der sich die menschlichen Vorfallenheiten, in denen sie vorgestellt ist, etwa verhalten wie in der Äsopischen Fabel das Tierische zu dem Menschlichen, das dessen Sinn ausmacht.

Von der gleichen Weite des Inhalts ist die bekannte Geschichte des Boccaccio, welche Lessing im *Nathan* zu seiner Parabel von den drei Ringen benutzt. Die Erzählung ist auch hier, selbständig genommen, ganz gewöhnlich, wird aber auf den weitesten Gehalt, den Unterschied und die Echtheit der drei Religionen – der jüdischen, mohammedanischen und christlichen – gedeutet. Ebendasselbe ist auch, um an neueste Erscheinungen dieser Sphäre zu erinnern, in Goetheschen Parabeln der Fall. In der »Katzenpastete« z. B., wo ein braver Koch, um sich auch als Jäger zu gerieren, auszog, aber einen Kater statt eines Hasen schoß, welchen er dennoch mit viel künstlicher Würze den Leuten vorsetzte – was auf Newton gehen soll –, ist die dem Mathematiker verunglückte Wissenschaft der Physik wenigstens immer noch ein Höheres als eine vom Koch vergeblich zum Hasen verpastetete Katze. – Diese Parabeln Goethes haben wie das, was er in der Art der Fabel gedichtet hat, häufig einen spaßhaften Ton, durch welchen er sich das im Leben Verdrießliche von der Seele losschrieb.

b. Das Sprichwort

Eine Mittelstufe nun dieses Kreises bildet das *Sprichwort*. Ausgeführt nämlich lassen sich Sprichwörter bald zu Fabeln, bald zu Apologen umwandeln. Sie geben einen einzelnen Fall größtenteils aus der Alltäglichkeit des Menschlichen, der dann aber in allgemeiner Bedeutung zu nehmen ist. Zum Beispiel: »Eine Hand wäscht die andere«, oder »Jeder kehre vor seiner Tür«, »Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein«, »Brätst du mir eine Wurst, so lösch ich dir den Durst« usf. Hierher gehören auch die Sinnsprüche, deren

wiederum Goethe in neuerer Zeit eine Menge von unendlicher Anmut und oft voll großer Tiefe gemacht hat.
Es sind dies keine Vergleichungen in der Weise, daß die allgemeine Bedeutung und die konkrete Erscheinung auseinander- und sich gegenübertreten, sondern unmittelbar ist mit dieser jene ausgedrückt.

c. Der Apolog

Der *Apolog* drittens kann für eine Parabel angesehen werden, welche den einzelnen Fall nicht nur *gleichnisweise* zur Veranschaulichung einer allgemeinen Bedeutung gebraucht, sondern in dieser Einkleidung selbst den allgemeinen Satz herbeiführt und ausspricht, indem derselbe wirklich in dem einzelnen Falle enthalten ist, der jedoch nur als ein einzelnes Beispiel erzählt wird. In diesem Sinne genommen, ist Goethes »Der Gott und die Bajadere« ein Apolog zu nennen. Wir finden hier die christliche Geschichte der büßenden Magdalena in indische Vorstellungsweisen eingekleidet: die Bajadere zeigt dieselbe Demut, die gleiche Stärke des Liebens und Glaubens, der Gott stellt sie auf die Probe, die sie vollständig besteht, so daß es nun zur Erhebung und Versöhnung kommt. – In dem Apolog wird die Erzählung so weitergeleitet, daß ihr Ausgang die Lehre selber ohne bloße Vergleichung gibt, wie z. B. im »Schatzgräber«:

Tages Arbeit, abends Gäste,
Saure Wochen, frohe Feste
Sei dein künftig Zauberwort.

3. Die Verwandlungen

Das *dritte*, wovon wir der Fabel, Parabel, dem Sprichwort und Apolog gegenüber zu sprechen haben, sind die *Metamorphosen*. Sie sind zwar symbolisch-mythologischer Art, zugleich aber stellen sie dem Geistigen das Natürliche ausdrücklich gegenüber, indem sie einem natürlich Vorhandenen,

einem Felsen, Tiere, einer Blume, Quelle die Bedeutung geben, ein *Herunterkommen* und eine *Strafe* geistiger Existenzen zu sein: der Philomele z. B., der Pieriden, des Narziß, der Arethusa, welche durch einen Fehltritt, eine Leidenschaft, ein Verbrechen in unendliche Schuld oder einen unendlichen Schmerz verfallen, der Freiheit des geistigen Lebens verlustig und zu einem nur natürlichen Dasein geworden sind.

Einerseits also wird hier das Natürliche nicht nur äußerlich und prosaisch als bloßer Berg, Quell, Baum betrachtet, sondern es wird ihm ein Inhalt gegeben, der einer vom Geist ausgehenden Handlung oder Begebenheit angehört. Der Felsen ist nicht nur Stein, sondern Niobe, die um ihre Kinder weint. Andererseits ist diese menschliche Tat irgendeine Schuld und die Verwandlung zur bloßen Naturerscheinung als eine Degradation des Geistigen zu nehmen.

Wir müssen deshalb diese Verwandlungen menschlicher Individuen und Götter zu Naturdingen sehr wohl von der eigentlichen *unbewußten Symbolik* unterscheiden. In Ägypten wird teils in der geheimnisreichen, verschlossenen Innerlichkeit des tierischen Lebens unmittelbar das Göttliche angeschaut, teils ist das eigentliche Symbol eine Naturgestalt, welche mit einer weiteren, verwandten Bedeutung, obschon sie nicht deren wirkliches adäquates Dasein ausmachen soll, dennoch *unmittelbar zusammengeschlossen* wird, weil die unbewußte Symbolik ein noch nicht zum Geistigen, der Form wie dem Inhalt nach, befreites Anschauen ist. Die Verwandlungen dagegen machen die wesentliche *Unterscheidung* des Natürlichen und Geistigen und bilden in dieser Rücksicht den Übergang aus dem *Symbolisch*-Mythologischen in das *eigentlich* Mythologische, wenn wir letzteres nämlich so fassen, daß es in seinen Mythen zwar von einem konkreten Naturdasein, der Sonne, dem Meer, den Flüssen, Bäumen, der Befruchtung, der Erde ausgeht, doch dies bloß Natürliche sodann ausdrücklich ausscheidet, indem es den inneren Gehalt der natürlichen Er-

scheinungen herausnimmt und als eine vergeistigte Macht zu menschlich im Inneren und Äußeren gestalteten Göttern kunstgemäß individualisiert; wie Homer und Hesiod erst den Griechen ihre Mythologie gegeben haben, und zwar nicht als bloße Bedeutung der Götter, nicht als Darlegung moralischer, physikalischer, theologischer oder spekulativer Lehren, sondern die Mythologie als solche, den Anfang geistiger Religion in menschlicher Gestaltung.

In Ovids *Metamorphosen* ist außer der ganz modernen Behandlung des Mythischen das Heterogenste miteinander vermischt; außer den Verwandlungen, welche bloß als eine *Art* von mythischer Darstellung überhaupt gefaßt werden könnten, hebt sich der spezifische Standpunkt dieser Form insbesondere in denjenigen Erzählungen hervor, worin solche Gestaltungen, die gewöhnlich als symbolisch oder bereits auch ganz als mythisch aufgenommen sind, zu Metamorphosen verwandelt erscheinen und das sonst Vereinigte in den Gegensatz von Bedeutung und Gestalt und in den Übergang des einen in das andere gebracht ist. So z. B. wird das phrygische, ägyptische Symbol, der Wolf, von seiner innewohnenden Bedeutung so abgetrennt, daß dieselbe zu einer vorhergehenden Existenz, wenn nicht der Sonne, doch eines Königs gemacht und die Wolfsexistenz als Folge einer Tat jener menschlichen Existenz vorgestellt wird. So sind auch im Gesang der Pieriden die ägyptischen Götter, der Widder, die Katze als solche Tiergestalten vorgestellt, in welche sich die mythischen griechischen Götter Jupiter, Venus usf. aus Angst versteckt haben. Die Pieriden selber aber zur Strafe, daß sie mit ihrem Gesange den Musen zum Wettkampf gegenüberzutreten wagten, wurden in Spechte verwandelt.

Nach der anderen Seite hin müssen die Verwandlungen, um der näheren Bestimmung willen, welche der Inhalt, der die Bedeutung ausmacht, in sich trägt, ebensosehr auch von der *Fabel* unterschieden werden. In der Fabel nämlich ist die Verknüpfung des moralischen Satzes mit der natürlichen Begebenheit eine *harmlose* Verbindung, welche an dem Na-

türlichen nicht den vom Geist unterschiedenen Wert, ein nur Natürliches zu sein, hervorkehrt und so erst in die Bedeutung hereinnimmt. Obschon es auch einzelne Äsopische Fabeln gibt, die mit geringer Änderung zu Metamorphosen würden, wie z. B. die 42. Fabel von der Fledermaus, dem Dornstrauch und dem Taucher, deren Instinkte aus dem Unglücke in früheren Unternehmungen erklärt werden.
Hiermit haben wir diesen ersten Kreis der vergleichenden Kunstform, der seinen Ausgangspunkt von dem Vorhandenen und der konkreten Erscheinung nimmt, um von hier aus zu einer weiteren darin veranschaulichten Bedeutung fortzuschreiten, durchwandert.

B. Vergleichungen, welche in der Verbildlichung mit der Bedeutung den Anfang machen

Wenn in dem Bewußtsein die Trennung von Bedeutung und Gestalt die vorausgesetzte Form ist, innerhalb welcher die Beziehung beider vor sich gehen soll, so kann und muß bei der Selbständigkeit der einen wie der anderen Seite nicht nur von dem äußerlich Existierenden, sondern ebensosehr umgekehrt von dem innerlich Vorhandenen, den allgemeinen Vorstellungen, Reflexionen, Empfindungen, Grundsätzen begonnen werden. Denn dies Innerliche ist gleichfalls, wie die Bilder der Außendinge, ein im Bewußtsein *Vorhandenes* und geht in seiner Unabhängigkeit von dem Äußerlichen von sich selber aus. Ist nun die *Bedeutung* in dieser Weise das Anfangende, so erscheint der Ausdruck, die Realität, als das Mittel, das aus der konkreten Welt herbeigenommen wird, um die Bedeutung als den abstrakten Inhalt vorstellig, anschaulich und sinnlich bestimmt zu machen.
Bei der wechselseitigen Gleichgültigkeit jeder Seite gegen die andere ist aber, wie wir bereits früher sahen, ihr Zusammenhang, in den beide gesetzt werden, kein an und für sich notwendiges Zueinandergehören und die Bezogenheit deshalb, da sie nicht objektiv in der Sache selbst liegt, etwas

subjektiv Gemachtes, das diesen subjektiven Charakter nun auch nicht mehr verbirgt, sondern durch die Art der Darstellung zu erkennen gibt. Die absolute Gestalt hat den Zusammenhang von Inhalt und Form, Seele und Leib als konkrete *Beseelung*, als an und für sich in der Seele wie in dem Leibe, in dem Inhalt wie in der Form begründete Vereinigung beider. Hier aber ist das Auseinanderliegen der Seiten die Voraussetzung und deshalb ihr Zusammentreten eine bloß subjektive Verlebendigung der Bedeutung durch eine ihr äußere Gestalt und eine ebenso subjektive Deutung eines realen Daseins durch die Beziehung derselben auf die sonstigen Vorstellungen, Empfindungen und Gedanken des Geistes. Daher zeigt sich denn auch hauptsächlich in diesen Formen die subjektive Kunst des *Poeten* als des Machenden, und in vollständigen Kunstwerken läßt sich hauptsächlich nach dieser Seite hin sondern, was der Sache und ihrer notwendigen Gestaltung zugehört und was der Dichter als Schmuck und Zierat hinzugetan hat. Diese leicht erkennbaren Zutaten, vornehmlich die Bilder, Gleichnisse, Allegorien, Metaphern sind es, um derentwillen man ihn gewöhnlich am meisten kann rühmen hören, wobei ein Teil des Lobes auch wieder auf die Scharfsicht und Verschmitztheit gleichsam, den Dichter herausgefunden und ihn in seinen eigenen subjektiven Erfindsamkeiten bemerkt zu haben, zurückfallen soll. An echten Kunstwerken dürfen jedoch die hierher gehörigen Formen, wie schon gesagt ist, als ein bloßes Beiwesen beihergehen, obschon man in vormaligen Poetiken diese Nebendinge insbesondere als die dichterischen Ingredienzien behandelt findet.

Wenn nun aber zunächst die beiden zu verknüpfenden Seiten allerdings gegeneinander gleichgültig sind, so muß dennoch zur Rechtfertigung des subjektiven Beziehens und Vergleichens die Gestalt ihrem Inhalt nach dieselben Verhältnisse und Eigenschaften in verwandter Weise in sich schließen, welche die Bedeutung in sich hat, indem das Auffassen dieser Ähnlichkeit der einzige Grund ist, die Bedeutung

gerade mit dieser bestimmten Gestalt zusammenzustellen und jene vermittels dieser zu verbildlichen.
Endlich, da nicht von der konkreten Erscheinung angefangen wird, aus der sich eine Allgemeinheit soll abstrahieren lassen, sondern umgekehrt von dieser Allgemeinheit selber, die sich in einem Bilde abspiegeln soll, so gewinnt die Bedeutung die Stellung, nun auch wirklich als der eigentliche Zweck hervorzuscheinen und das Bild als ihr Veranschaulichungsmittel zu beherrschen.
Als die nähere Folge, in der wir die besonderen Arten, welche in diesem Kreise zu nennen sind, besprechen können, ist nachstehende anzugeben:
erstens, als der vorigen Stufe am meisten verwandt, haben wir das *Rätsel* zu besprechen;
zweitens die *Allegorie*, in welcher hauptsächlich die Herrschaft der abstrakten Bedeutung über die äußere Gestalt zum Vorschein kommt;
drittens die eigentliche Vergleichung: *Metapher, Bild* und *Gleichnis*.

1. Das Rätsel

Das eigentliche Symbol ist *an sich* rätselhaft, insofern die Äußerlichkeit, durch welche eine allgemeine Bedeutung zur Anschauung kommen soll, noch verschieden bleibt von der Bedeutung, die sie darzustellen hat, und es deshalb dem Zweifel unterworfen ist, in welchem Sinne die Gestalt genommen werden müsse. Das Rätsel aber gehört der bewußten Symbolik an und unterscheidet sich von dem eigentlichen Symbol sogleich dadurch, daß die Bedeutung von dem Erfinder des Rätsels klar und vollständig *gewußt* und die verhüllende Gestalt, durch welche sie erraten werden soll, daher *absichtlich* zu dieser halben Verhüllung auserwählt ist. Die eigentlichen Symbole sind vor- und nachher unaufgelöste Aufgaben, das Rätsel dagegen ist an und für sich gelöst, weshalb denn auch Sancho Panza ganz richtig sagt:

er habe es viel lieber, wenn ihm erst das Auflösungswort und dann das Rätsel gegeben werde.

a) Das *erste* beim Erfinden des Rätsels also, wovon ausgegangen wird, ist der gewußte Sinn, die Bedeutung desselben.

b) Sodann aber *zweitens* werden einzelne Charakterzüge und Eigenschaften aus der sonst bekannten äußeren Welt, welche, wie in der Natur und Äußerlichkeit überhaupt, zerstreut auseinanderliegen, in disparater und dadurch frappanter Weise zusammengestellt. Dadurch fehlt ihnen die subjektive zusammenfassende Einheit, und ihre absichtliche Aneinanderreihung und Verknüpfung hat als solche an und für sich keinen Sinn; obgleich sie andererseits ebensosehr auf eine Einheit hinweisen, in bezug auf welche auch die scheinbar heterogensten Züge dennoch wieder Sinn und Bedeutung erhalten.

c) Diese Einheit, das Subjekt jener zerstreuten Prädikate, ist eben die einfache Vorstellung, das Wort der Lösung, das aus dieser dem Anschein nach verwirrten Verkleidung heraus zu erkennen oder zu erraten die Aufgabe des Rätsels ausmacht. Das Rätsel in dieser Beziehung ist der bewußte Witz der Symbolik, welcher den Witz des Scharfsinns und die Beweglichkeit der Kombination auf die Probe stellt und seine Darstellungsweise, indem sie zum Erraten des Rätselhaften führt, sich durch sich selber zerstören läßt.

Hauptsächlich gehört es deshalb der Kunst der Rede an, doch auch in den bildenden Künsten, in der Architektur, Gartenkunst, Malerei kann es Platz finden. Der geschichtlichen Erscheinung nach fällt es vornehmlich in das Morgenland, in die Zwischenzeit und Übergangsperiode von der dumpferen Symbolik zu bewußterer Weisheit und Allgemeinheit. Ganze Völker und Epochen haben an solchen Aufgaben ihr Ergötzen gehabt. Auch im Mittelalter bei den Arabern, den Skandinaviern und in der deutschen Poesie in dem Sängerkriege auf der Wartburg z. B. spielt es eine große Rolle. In der neueren Zeit ist es mehr zur Unterhaltung und

zum bloß gesellschaftlichen Witz und Spaß heruntergesunken.

An das Rätsel können wir jenes unendlich breite Feld witziger, frappierender Einfälle sich anschließen lassen, welche als Wortspiel, Sinngedicht in Rücksicht auf irgendeinen gegebenen Zustand, Vorfall, Gegenstand zur Ausbildung kommen. Hier steht auf der einen Seite irgendein gleichgültiges Objekt, auf der anderen ein subjektiver Einfall, der unvermutet mit treffender Schärfe eine Seite, eine Beziehung heraushebt, welche vorher an dem Gegenstande, wie er vorlag, nicht erschien und denselben durch die neue Bedeutsamkeit in ein anderes Licht stellt.

2. Die Allegorie

Das Entgegengesetzte des Rätsels ist in diesem Kreise, der von der Allgemeinheit der Bedeutung anhebt, die *Allegorie*. Auch sie zwar sucht die bestimmten Eigenschaften einer allgemeinen Vorstellung durch verwandte Eigenschaften sinnlich konkreter Gegenstände der Anschauung näherzubringen, doch nicht des halben Verhüllens und rätselhafter Aufgaben wegen, sondern gerade mit dem umgekehrten Zweck der vollständigsten Klarheit, so daß die Äußerlichkeit, deren sie sich bedient, für die Bedeutung, welche in ihr erscheinen soll, von der größtmöglichen Durchsichtigkeit sein muß.

a) Ihr nächstes Geschäft besteht deshalb darin, allgemeine abstrakte Zustände oder Eigenschaften sowohl aus der menschlichen als auch der natürlichen Welt – Religion, Liebe, Gerechtigkeit, Zwietracht, Ruhm, Krieg, Frieden, Frühling, Sommer, Herbst, Winter, Tod, Fama – zu personifizieren und somit als ein *Subjekt* aufzufassen. Diese Subjektivität aber ist weder ihrem Inhalte noch ihrer äußeren Gestalt nach wahrhaft an ihr selbst ein Subjekt oder Individuum, sondern bleibt die Abstraktion einer allgemeinen Vorstellung, welche nur die *leere Form* der Subjektivität er-

hält und gleichsam nur ein grammatisches Subjekt zu nennen ist. Ein allegorisches Wesen, wie sehr demselben auch menschliche Gestalt gegeben werden mag, bringt es weder zu der konkreten Individualität eines griechischen Gottes noch eines Heiligen oder irgendeines wirklichen Subjekts, weil es die Subjektivität, um sie der Abstraktion ihrer Bedeutung kongruent zu machen, so aushöhlen muß, daß alle bestimmte Individualiät daraus entschwindet. Man sagt es daher mit Recht der Allegorie nach, daß sie frostig und kahl und bei der Verstandesabstraktion ihrer Bedeutungen auch in Rücksicht auf Erfindung mehr eine Sache des Verstandes als der konkreten Anschauung und Gemütstiefe der Phantasie sei. Poeten wie Vergil haben es deshalb besonders mit allegorischen Wesen zu tun, weil sie individuelle Götter, wie die Homerischen, nicht zu erschaffen wissen.

b) *Zweitens* aber sind die Bedeutungen des Allegorischen in ihrer Abstraktion zugleich *bestimmte* und erst durch diese Bestimmtheit erkennbar, so daß nun der Ausdruck solcher Besonderheiten, da er nicht unmittelbar in der zunächst nur *überhaupt* personifizierten Vorstellung liegt, für sich neben das Subjekt als die erklärenden Prädikate desselben treten muß. Diese Trennung von Subjekt und Prädikat, Allgemeinheit und Besonderheit ist die zweite Seite der Frostigkeit in der Allegorie. Hergenommen nun wird die Veranschaulichung der bestimmter bezeichnenden Eigenschaften aus den Äußerungen, Wirkungen, Folgen, welche durch die Bedeutung, wenn sie im konkreten Dasein Wirklichkeit erlangt, zum Vorschein kommen, oder aus den Instrumenten und Mitteln, deren sie sich in ihrer wirklichen Realisation bedient. Kampf und Krieg z. B. werden durch Waffen, Speere, Kanonen, Trommeln, Fahnen, die Jahreszeiten durch die Blumen und Früchte bezeichnet, welche vornehmlich unter dem günstigen Einfluß des Frühlings, Sommers, Herbstes gedeihen. Dergleichen Gegenstände können dann auch wieder nur symbolische Beziehungen haben, wie die Gerechtigkeit durch die Waage und Binde kenntlich gemacht wird,

der Tod durch Stundenglas und Sense. Indem nun aber die Bedeutung in der Allegorie das Herrschende und die nähere Veranschaulichung ihr ebenso abstrakt unterworfen wird, als sie selber eine bloße Abstrakton ist, so gewinnt die Gestalt solcher Bestimmtheiten hier nur den Wert eines bloßen *Attributs*.

c) In dieser Weise ist die Allegorie nach beiden Seiten hin kahl. Ihre allgemeine Personifikation ist leer, die bestimmte Äußerlichkeit nur ein Zeichen, das für sich genommen keine Bedeutung mehr hat; und der Mittelpunkt, der die Mannigfaltigkeit der Attribute in sich zusammenfassen müßte, hat nicht die Kraft einer subjektiven, in ihrem realen Dasein sich selbst gestaltenden und sich auf sich beziehenden Einheit, sondern wird eine bloß abstrakte Form, für welche die Erfüllung mit dergleichen zum Attribut herabgesetzten Besonderheiten etwas Äußerliches bleibt. Daher ist es auch der Allegorie mit der Selbständigkeit, zu der sie ihre Abstraktionen und deren Bezeichnung personifiziert, kein rechter Ernst, so daß also dem an und für sich Selbständigen nicht eigentlich die Form eines allegorischen Wesens gegeben werden müßte. Die Dike der Alten z. B. ist keine Allegorie zu nennen; sie ist die allgemeine Notwendigkeit, die ewige Gerechtigkeit, das allgemeine, mächtige Subjekt, die absolute Substantialität der Verhältnisse der Natur und des geistigen Lebens und damit das absolut Selbständige selber, dem die Individuen, Menschen wie Götter, zu folgen haben. Herr Friedrich von Schlegel hat zwar, wie wir schon oben bemerkten, geäußert: jedes Kunstwerk müsse eine Allegorie sein; dieser Ausspruch jedoch ist nur wahr, wenn er nichts anderes heißen soll, als daß jedes Kunstwerk eine allgemeine Idee und in sich selbst wahrhafte Bedeutung enthalten müsse. Was *wir* dagegen hier Allegorie genannt haben, ist eine im Inhalt wie in der Form untergeordnete, dem Begriff der Kunst nur unvollkommen entsprechende Darstellungsweise. Denn jede menschliche Begebenheit und Verwicklung, jedes Verhältnis, jede Situation hat irgendeine Allgemeinheit in

sich, welche sich auch als Allgemeinheit herausziehen läßt; aber solche Abstraktionen hat man auch sonst schon im Bewußtsein, und um sie in ihrer prosaischen Allgemeinheit und äußerlichen Bezeichnung, zu der es die Allegorie allein bringt, ist es in der Kunst nicht zu tun.

Auch Winckelmann hat ein unreifes Werk über die Allegorie geschrieben[9], in welchem er eine Menge von Allegorien zusammenstellt, größtenteils aber Symbol und Allegorie verwechselt.

Unter den besonderen Künsten, innerhalb welcher allegorische Darstellungen vorkommen, tut die Poesie unrecht, wenn sie zu solchen Mitteln ihre Zuflucht nimmt, wogegen die Skulptur nicht überall ohne dieselben fertig werden kann, hauptsächlich die moderne, welche das Porträtartige vielfach zuläßt und nun zur näheren Bezeichnung der mannigfaltigen Beziehungen, in welchen das dargestellte Individuum steht, sich allegorischer Figuren bedienen muß. Auf Blüchers Denkmal z. B., das hier in Berlin errichtet ist, sehen wir den Genius des Ruhms, des Sieges, obschon in Rücksicht auf die allgemeine Handlung des Befreiungskrieges dies Allegorische durch eine Reihe einzelner Szenen, als z. B. Auszug des Heeres, Marsch, Siegeseinzug, auch wieder vermieden ist. Im ganzen aber hilft man sich bei Porträtstatuen gern damit, die einfache Bildsäule mit Allegorien zu umgeben und zu vermannigfachen. Die Alten dagegen, auf Sarkophagen z. B., bedienten sich mehr allgemeiner mythologischer Darstellungen von Schlaf, Tod usf.

Die Allegorie gehört überhaupt weniger der antiken als der mittelalterlichen romantischen Kunst an, wenn sie auch als Allegorie nichts eigentlich Romantisches ist. Dies häufige Vorkommen der allegorischen Auffassung in dieser Epoche läßt sich folgendermaßen erklären. Auf der einen Seite hat das Mittelalter zu seinem Inhalt die partikuläre Individualität mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe und Ehre,

9 *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst,* Dresden 1766

mit ihren Gelübden, Irrfahrten und Abenteuern. Die Mannigfaltigkeit dieser vielen Individuen und Begebnisse gibt der Phantasie einen breiten Spielraum für das Erfinden und Ausbilden zufälliger, willkürlicher Kollisionen und Lösungen. Den bunten weltlichen Abenteuerlichkeiten steht nun das Allgemeine der Lebensverhältnisse und Zustände gegenüber, das nicht wie bei den Alten zu selbständigen Göttern individualisiert ist und deshalb gern und natürlich für sich abgesondert in seiner Allgemeinheit neben jene besonderen Persönlichkeiten und deren partikuläre Gestalten und Ereignisse tritt. Hat nun der Künstler solche Allgemeinheiten in seiner Vorstellung und will er sie nicht in die eben beschriebene zufällige Form kleiden, sondern als Allgemeinheiten hervorheben, so bleibt ihm nichts als die allegorische Darstellungsweise übrig. Ebenso geht es im religiösen Gebiet. Maria, Christus, die Taten und Schicksale der Apostel, die Heiligen mit ihren Büßungen und Martern sind zwar auch hier wieder ganz bestimmte Individuen; aber das Christentum hat es gleichmäßig auch mit allgemeinen geistigen Wesenheiten zu tun, welche sich nicht zur Bestimmtheit lebendiger, wirklicher Personen verkörpern lassen, da sie gerade als *allgemeine* Verhältnisse, wie z. B. Liebe, Glaube, Hoffnung, zur Darstellung kommen sollen. Überhaupt sind die Wahrheiten und Dogmen des Christentums religiös für sich bekannt, und ein Hauptinteresse auch der Poesie besteht darin, daß diese Lehren als *allgemeine* Lehren hervortreten, die Wahrheit als *allgemeine* Wahrheit gewußt und geglaubt werde. Dann aber muß die konkrete Darstellung das Untergeordnete und dem Inhalte selbst Äußerliche bleiben, und die Allegorie wird die Form, welche diesem Bedürfnisse am leichtesten und geeignetsten Genüge tut. In diesem Sinne hat Dante in seiner *Göttlichen Komödie* viel Allegorisches. So erscheint z. B. die Theologie bei ihm verschmolzen mit dem Bilde seiner Geliebten, der Beatrice. Diese Personifikation schwebt aber, und das macht das Schöne an ihr aus, zwischen eigentlicher Allegorie und

einer Verklärung seiner Jugendgeliebten. Im neunten Jahr seines Lebens sah er sie zum erstenmal; sie schien ihm nicht die Tochter von einem sterblichen Menschen, sondern von Gott; seine feurige italienische Natur faßte eine Leidenschaft für sie, welche nie wieder erlosch; und wie sie in ihm den Genius der Dichtkunst erweckt hatte, setzte er, nachdem ihm mit ihrem frühen Tode das Liebste verloren war, in dem Hauptwerke seines Lebens gleichsam dieser inneren subjektiven Religion seines Herzens jenes wunderbare Denkmal.

3. Metapher, Bild, Gleichnis

Der *dritte* Kreis zum Rätsel und zur Allegorie ist das *Bildliche* überhaupt. Das Rätsel verhüllt noch die für sich gewußte Bedeutung, und die Einkleidung in verwandte, obschon heterogene und fernabliegende Charakterzüge war noch die Hauptsache. Die Allegorie dagegen macht die Klarheit der Bedeutung so sehr zum alleinherrschenden Zweck, daß die Personifikation und deren Attribute zu bloßen äußeren Zeichen heruntergesetzt erscheinen. Das Bildliche nun verbindet diese Deutlichkeit des Allegorischen mit jener Lust des Rätsels. Die klar vor dem Bewußtsein stehende Bedeutung veranschaulicht es in der Gestalt einer verwandten Äußerlichkeit, so daß jedoch dadurch keine erst zu entziffernden Aufgaben entstehen, sondern eine Bildlichkeit, durch welche die vorgestellte Bedeutung in vollkommener Helligkeit hindurchscheint und sich sogleich als das kundgibt, was sie ist.

a. Die Metapher

Was *erstens* die Metapher angeht, so ist sie *an sich* schon als ein Gleichnis zu nehmen, insofern sie die für sich selbst klare Bedeutung in einer damit vergleichbaren ähnlichen Erscheinung der konkreten Wirklichkeit ausdrückt. In der Vergleichung als solcher aber ist beides, der eigentliche Sinn und

das Bild, bestimmt voneinander geschieden, während diese Trennung, obgleich an sich vorhanden, in der Metapher *noch nicht gesetzt* ist. Weshalb auch Aristoteles schon Vergleichung und Metapher so unterscheidet, daß bei jener ein »Wie« hinzugefügt sei, welches bei dieser fehle. Der metaphorische Ausdruck nämlich nennt nur die *eine* Seite, das Bild; in dem Zusammenhang aber, in welchem das Bild gebraucht wird, liegt die eigentliche Bedeutung, welche gemeint ist, so nahe, daß sie gleichsam ohne direkte Abtrennung vom Bilde unmittelbar zugleich gegeben ist. Wenn wir hören: »die Frühlinge dieser Wangen« oder »ein See von Tränen«, so ist es uns notwendig gemacht, diesen Ausdruck nicht eigentlich, sondern nur als ein Bild zu nehmen, dessen Bedeutung uns der Zusammenhang gleichfalls ausdrücklich bezeichnet. Im Symbol und der Allegorie ist die Beziehung des Sinnes und der äußerlichen Gestalt so unmittelbar und notwendig nicht. Von den neun Stufen an einer ägyptischen Treppe und hundert anderen Umständen können nur erst die Eingeweihten, die Wissenden, die Gelehrten eine symbolische Bedeutung finden, und wittern und finden nun umgekehrt auch da Mystisches, Symbolisches, wo es nicht zu suchen nötig wäre, weil es nicht vorhanden ist; wie es meinem lieben Freunde Creuzer auch manchmal mag gegangen sein, so gut als den Neuplatonikern und den Kommentatoren des Dante.

α) Der Umfang, die verschiedenartige Form der Metapher ist unendlich, ihre Bestimmung jedoch einfach. Sie ist eine ganz ins kurze gezogene Vergleichung, indem sie zwar Bild und Bedeutung einander noch nicht gegenüberstellt, sondern nur das Bild vorführt, den *eigentlichen* Sinn desselben aber tilgt und durch den Zusammenhang, in welchem es vorkommt, die wirklich gemeinte Bedeutung in dem Bilde selber sogleich deutlich erkennen läßt, obgleich sie nicht ausdrücklich angegeben ist.

Da nun aber der so verbildlichte Sinn nur aus dem Zusammenhange erhellt, so kann die Bedeutung, welche sich in Metaphern ausdrückt, nicht den Wert einer selbständigen,

sondern nur beiläufigen Kunstdarstellung in Anspruch nehmen, so daß die Metapher daher, in vermehrtem Grade noch, nur als äußerer Schmuck eines für sich selbständigen Kunstwerkes auftreten kann.

β) Seine hauptsächliche Anwendung findet das Metaphorische im sprachlichen Ausdruck, den wir in dieser Rücksicht nach folgenden Seiten hin betrachten können.

αα) Erstens hat jede Sprache schon an sich selber eine Menge Metaphern. Sie entstehen dadurch, daß ein Wort, welches zunächst nur etwas ganz Sinnliches bedeutet, auf Geistiges übertragen wird. »*Fassen, begreifen*«, überhaupt viele Wörter, die sich auf das Wissen beziehen, haben in Rücksicht auf ihre eigentliche Bedeutung einen ganz sinnlichen Inhalt, der sodann aber verlassen und mit einer geistigen Bedeutung vertauscht wird; der erste Sinn ist sinnlich, der zweite geistig.

ββ) Nach und nach aber verschwindet das Metaphorische im Gebrauche solch eines Wortes, das sich durch die Gewohnheit aus einem uneigentlichen zu dem eigentlichen Ausdruck umwandelt, indem Bild und Bedeutung dann bei der Geläufigkeit, in jenem nur diese aufzufassen, sich nicht mehr unterscheiden und das Bild uns statt einer konkreten Anschauung nur unmittelbar die abstrakte Bedeutung selber gibt. Wenn wir z. B. »begreifen« im geistigen Sinne nehmen sollen, so fällt es uns in keiner Beziehung ein, dabei noch irgend an das sinnliche Anfassen mit der Hand zu denken. Bei lebenden Sprachen ist dieser Unterschied wirklicher Metaphern und bereits durch die Abnutzung zu eigentlichen Ausdrücken heruntergesunkener leicht festzustellen; bei toten Sprachen dagegen fällt dies schwer, da die bloße Etymologie hier die letzte Entscheidung nicht geben kann, insofern es nicht auf den ersten Ursprung und die sprachliche Fortbildung überhaupt, sondern vornehmlich darauf ankommt, ob ein Wort, das ganz malerisch schildernd und veranschaulichend aussieht, diese seine erste sinnliche Bedeutung und die Erinnerung an dieselbe beim Gebrauch für Geistiges nicht im

Leben der Sprache selbst bereits verloren und zur geistigen Bedeutung aufgehoben hatte.

γγ) Ist dies der Fall, so ist das Erfinden neuer, erst durch die poetische Phantasie ausdrücklich gemachter Metaphern notwendig. Ein Hauptgeschäft dieser Erfindung liegt *erstens* darin: die Erscheinungen, Tätigkeiten, Zustände eines höheren Kreises in veranschaulichender Weise auf den Inhalt niedrigerer Gebiete zu übertragen und Bedeutungen dieser untergeordneteren Art in der Gestalt und dem Bilde höherstehender darzustellen. Das Organische z. B. ist an sich selbst von höherem Wert als das Unorganische, und Totes in der Erscheinung des Lebendigen vorzuführen, erhebt den Ausdruck. So sagt schon Firdusi: »Die Schärfe meines *Schwertes frißt* das Hirn des Löwen und *trinkt* dunkles Blut des Mutigen.« – In gesteigertem Grade tritt das gleiche ein, wenn das *Natürliche* und Sinnliche in Form *geistiger* Erscheinungen verbildlicht und dadurch gehoben und geadelt wird. In diesem Sinne ist es uns ganz geläufig, von *»lachenden* Fluren«, *»zorniger* Flut« zu sprechen oder wie Calderon zu sagen: »Die Wellen *erseufzen* von der schweren Last der Schiffe.« Was nur dem Menschen zukommt, ist hier zum Ausdruck für Natürliches verwendet. Auch römische Dichter bedienen sich dieser Art der Metaphern, wie z. B. Vergil (*Georgica*, III, v. 132) sagt: »Cum graviter tunsis gemit area frugibus.«[10]

Umgekehrt wird dann *zweitens* Geistiges ebensosehr durch das Bild von Naturgegenständen der Anschauung nähergebracht.

Dergleichen Verbildlichungen jedoch können leicht ins Pretiöse, Gesuchte oder Spielende ausarten, wenn das an und für sich Unbelebte noch außerdem als personifiziert erscheint und ihm solche geistige Tätigkeiten in vollem Ernste beigelegt sind. Die Italiener besonders haben sich in dergleichen Gaukeleien eingelassen; auch Shakespeare ist nicht ganz frei

10 »Wenn beim Dreschen der Frucht schwer stöhnt die Tenne.«

davon, wenn er z. B. in *Richard II.* (4. Akt, 2. Szene) den König beim Abschiede von seiner Gattin sagen läßt: »Selbst die empfindungslosen Brände werden sympathisieren mit dem schwermütigen Laut der rührenden Zunge und in Mitleid das Feuer ausweinen, und werden trauern teils in Asche, teils kohlschwarz, über die Entsetzung eines rechtmäßigen Königs.«

γ) Was endlich den Zweck und das Interesse des Metaphorischen angeht, so ist das eigentliche Wort ein für sich verständlicher Ausdruck, die Metapher ein anderer, und es läßt sich daher fragen: weshalb dieser gedoppelte Ausdruck oder, was dasselbe ist, weshalb das Metaphorische, das in sich selbst diese Zweiheit ist? Gewöhnlich sagt man, die Metaphern würden der lebhafteren dichterischen Darstellung willen angewendet, und diese Lebhaftigkeit ist besonders Heynes[11] Rekommendation. Das Lebhafte besteht in der Anschaulichkeit als bestimmter Vorstellbarkeit, welche das immer allgemeine Wort seiner bloßen Unbestimmtheit enthebt und durch Bildlichkeit versinnlicht. Allerdings liegt in den Metaphern eine größere Lebhaftigkeit als in den gewöhnlichen eigentlichen Ausdrücken; das wahre Leben aber muß nicht in den vereinzelten oder aneinandergereihten Metaphern gesucht werden, deren Bildlichkeit zwar häufig ein Verhältnis in sich schließen kann, das glücklich eine zugleich anschauliche Klarheit und höhere Bestimmtheit in den Ausdruck hereinbringt, ebensosehr aber auch, wenn noch jedes Detailmoment für sich verbildlicht wird, das Ganze nur schwerfällig macht und durch das Gewicht des Einzelnen erdrückt.

Als Sinn und Zweck der metaphorischen Diktion überhaupt ist deshalb, wie wir noch bei der Vergleichung näher werden auszuführen haben, das Bedürfnis und die Macht des Geistes und Gemüts anzusehen, die sich nicht mit dem Einfachen, Gewohnten, Schlichten befriedigen, sondern sich darüber-

11 Siehe Fn. 2, S. 405

stellen, um zu Anderem fortzugehen, bei Verschiedenem zu verweilen und Zwiefaches in eins zu fügen. Dies Verbinden hat selbst wieder einen mehrfachen Grund.

αα) Erstens den Grund der *Verstärkung*, indem Gemüt und Leidenschaft, in sich selber voll und bewegt, diese Gewalt einerseits durch sinnliche Vergrößerung zur Anschauung bringen, andererseits das eigene Umhergeworfensein und Sichfesthalten in vielfachen Vorstellungen durch dies gleiche Hinausgehen zu vielfachen verwandten Erscheinungen und Sichbewegen in den verschiedenartigsten Bildern ausdrücken wollen. – In Calderons *Andacht zum Kreuz* z. B. sagt die Julia, als sie den Leichnam ihres soeben getöteten Bruders erblickt und ihr Geliebter, Eusebio, der Mörder Lisardos, vor ihr steht:

Gern möcht ich vor dem unschuld'gen
Blute hier die Augen schließen,
Das um Rache *schreit*, in vollen
Purpurnelken sich ergießend;
Möchte dich entschuldigt glauben
Durch die Tränen, die dir fließen:
Wunden, Augen sind ja *Münder*,
Die von Lügen niemals wissen usf.

Bei weitem leidenschaftlicher schreckt Eusebio, als Julia sich ihm endlich ergeben will, vor ihrem Anblick zurück und ruft:

Flammen sprühen deine Augen,
Deiner Seufzer Hauch ist *brennend*,
Jede Red ist ein *Vulkan*,
Jedes Haar ein *Strahl von Wettern*,
Jedes Wort ist *Tod* und *Hölle*
Deiner Liebkosungen jede.
Solch Entsetzen wirkt in mir
Das auf deiner Brust gesehne
Kreuz, ein wundervolles Zeichen.

Es ist die Bewegung des Gemüts, welche an die Stelle des unmittelbar Angeschauten gleich ein anderes Bild setzt und

mit diesem Suchen und Finden immer neuer Ausdrucksweisen ihrer Heftigkeit kaum endigen mag.

ββ) Ein *zweiter* Grund für das Metaphorische liegt darin, daß der Geist, wenn ihn seine innere Bewegung in die Anschauung verwandter Gegenstände vertieft, sich zugleich von der Äußerlichkeit derselben befreien will, insofern er *sich* im Äußeren sucht, es begeistigt und nun, indem er sich und seine Leidenschaft zur Schönheit gestaltet, auch seine Erhebung darüber zur Darstellung zu bringen die Kraft beweist.

γγ) Ebenso aber *drittens* kann der metaphorische Ausdruck aus der bloß schwelgerischen Lust der Phantasie hervorgehen, welche einen Gegenstand weder in seiner eigentümlichen Gestalt noch eine Bedeutung in ihrer einfachen Bildlosigkeit hinstellen kann, sondern überall nach einer verwandten konkreten Anschauung verlangt; oder aus dem Witz einer subjektiven Willkür, der, um dem Gewöhnlichen zu entfliehen, sich dem pikanten Reize hingibt, welcher sich nicht Genüge getan hat, ehe es ihm nicht gelungen ist, auch in dem scheinbar Heterogensten noch verwandte Züge aufzufinden und deshalb das Entferntliegendste überraschend zu kombinieren.

Hierbei kann bemerkt werden, daß sich weniger *prosaischer* und *poetischer Stil* überhaupt als vielmehr *antiker* und *moderner* Stil durch das Übergewicht des eigentlichen und metaphorischen Ausdrucks unterscheiden. Nicht nur die griechischen Philosophen, wie Platon und Aristoteles, oder die großen Historiker und Redner, wie Thukydides und Demosthenes, sondern auch die großen Dichter Homer, Sophokles bleiben, obschon auch Gleichnisse bei ihnen vorkommen, dennoch im ganzen fast durchweg bei eigentlichen Ausdrücken stehen. Ihre plastische Strenge und Gediegenheit duldet keine solche Vermischung, wie das Metaphorische sie enthält, und erlaubt ihnen nicht, aus dem gleichen Element und einfach abgeschlossenen, vollendeten Gusse herüber- und hinüberzuschweifen, um sich hier und dort sogenannte

Blumen des Ausdrucks aufzulesen. Die Metapher aber ist immer eine Unterbrechung des Vorstellungsganges und eine stete Zerstreuung, da sie Bilder erweckt und zueinanderstellt, welche nicht unmittelbar zur Sache und Bedeutung gehören und daher ebensosehr auch von derselben fort zu Verwandtem und Fremdartigem herüberziehen. In der Prosa entfernte die Alten die unendliche Klarheit und Biegsamkeit ihrer Sprache, in der Poesie ihr ruhiger, vollständig ausgestaltender Sinn von dem allzu häufigen Gebrauch der Metaphern.

Dagegen ist es besonders der Orient, vorzüglich die spätere mohammedanische Poesie auf der einen, die moderne auf der anderen Seite, welche sich des uneigentlichen Ausdrucks bedienen und ihn sogar nötig haben. Shakespeare z. B. ist sehr metaphorisch in seiner Diktion; auch die Spanier, welche darin bis zur geschmacklosesten Übertreibung und Anhäufung abgeirrt sind, lieben das Blumenreiche; ebenso Jean Paul; Goethe in seiner gleichmäßigen, klaren Anschaulichkeit weniger. Schiller aber ist selbst in der Prosa sehr reich an Bildern und Metaphern, was bei ihm mehr aus dem Bestreben herkommt, tiefe Begriffe für die Vorstellung auszusprechen, ohne zu dem eigentlich philosophischen Ausdruck des Gedankens hindurchzudringen. Da sieht und findet denn die in sich vernünftige spekulative Einheit ihr Gegenbild an dem vorhandenen Leben.

b. Das Bild

Zwischen Metapher auf der einen und Gleichnis auf der anderen Seite kann man das *Bild* setzen. Denn es hat mit der Metapher so genaue Verwandtschaft, daß es eigentlich nur eine *ausführliche* Metapher ist – welche dadurch nun auch wieder mit der Vergleichung große Ähnlichkeit erhält, jedoch mit dem Unterschiede, daß beim Bildlichen als solchem die Bedeutung nicht für sich selbst heraus- und der mit ihr ausdrücklich verglichenen konkreten Äußerlichkeit gegenübergestellt ist. Das Bild findet besonders statt, wenn

zwei für sich genommen mehr *selbständige* Erscheinungen oder Zustände in eins gesetzt werden, so daß der eine Zustand die Bedeutung abgibt, welche durch das Bild des anderen faßbar gemacht wird. Das erste, die Grundbestimmung, macht hier also das *Fürsichsein*, die *Absonderung* der verschiedenen Sphären aus, denen die Bedeutung und ihr Bild entnommen ist; und das Gemeinschaftliche, die Eigenschaften, Verhältnisse usf. sind nicht wie im Symbol das unbestimmte Allgemeine und Substantielle selbst, sondern die fest bestimmte konkrete Existenz auf der einen wie auf der andern Seite.

α) In dieser Beziehung kann das Bild einen ganzen Verlauf von Zuständen, Tätigkeiten, Hervorbringungen, Weisen der Existenz usf. zu seiner Bedeutung haben und dieselbe durch den ähnlichen Verlauf aus einem selbständigen, aber verwandten Kreise veranschaulichen, ohne die Bedeutung als solche innerhalb des Bildes selbst zur Sprache zu bringen. Von dieser Art z. B. ist das Goethesche Gedicht »Mahomets Gesang«. Nur die Aufschrift zeigt es an, daß uns hier in dem Bilde eines Felsenquells, der jünglingsfrisch sich über Klippen in die Tiefe stürzt, mit herzusprudelnden Quellen und Bächen in die Ebene heraustritt, Bruderströme aufnimmt, Ländern den Namen gibt, Städte unter seinem Fuße werden sieht, bis er all diese Herrlichkeiten, seine Brüder, seine Schätze, seine Kinder dem erwartenden Erzeuger freudebrausend an das Herz trägt, – daß in diesem weiten, glänzenden Bilde eines mächtigen Stroms Mahomets kühnes Auftreten, die rasche Verbreitung seiner Lehre, die beabsichtigte Aufnahme aller Völker in den *einen* Glauben treffend dargestellt sei. Von der ähnlichen Art sind auch viele der Goetheschen und Schillerschen Xenien, zum Teil bittere, zum Teil lustige Worte an das Publikum und die Autoren. So heißt es z. B.:

Stille kneteten wir Salpeter, Kohlen und Schwefel,
Bohrten Röhren; gefall nun auch das Feuerwerk euch!

Einige steigen als leuchtende Kugeln und andere zünden,
Manche auch werfen wir nur, spielend das Aug zu
[erfreun.

Viele sind in der Tat Brandraketen und haben verdrossen – zur unendlichen Ergötzlichkeit des besseren Teils des Publikums, der sich freute, als das mittlere und schlechte Gesindel, das sich lange breitgesetzt und das große Wort gehabt, tüchtig aufs Maul geschlagen und ihm der Leib mit kaltem Wasser übergossen wurde.

β) In diesen letzteren Beispielen zeigt sich jedoch bereits eine *zweite* Seite, welche in Rücksicht auf das Bildliche herauszuheben ist. Der Inhalt nämlich ist hier ein Subjekt, das handelt, Gegenstände hervorbringt, Zustände durchlebt und nun nicht als *Subjekt,* sondern nur in Rücksicht auf das, was es tut, wirkt, was ihm begegnet, *verbildlicht* wird. Es selbst als Subjekt dagegen wird bildlos eingeführt, und nur seine eigentlichen Handlungen und Verhältnisse erhalten die Form des uneigentlichen Ausdrucks. Auch hier, wie beim Bilde überhaupt, ist nicht die *ganze* Bedeutung von ihrer Einkleidung abgesondert, sondern das Subjekt allein ist für sich herausgestellt, während der bestimmte Inhalt desselben sogleich bildliche Gestalt gewinnt, so daß also das Subjekt in der Weise vorgestellt ist, als ob es selbst die Gegenstände und Handlungen in dieser ihrer bildlichen Existenz zustande brächte. Dem ausdrücklich genannten Subjekt wird Metaphorisches zugeschrieben. Man hat diese Vermischung des Eigentlichen und Uneigentlichen häufig getadelt, aber die Gründe für diesen Tadel sind schwach.

γ) Besonders die Orientalen zeigen in dieser Art des Bildlichen große Kühnheit, indem sie gegeneinander ganz *selbständige* Existenzen zu einem Bilde zusammenbinden und durcheinanderschlingen. So sagt Hafis z. B. einmal: »Der Weltlauf ist ein blutiger Stahl, die Tropfen, welche herunterfallen, sind Kronen.« Und an einer anderen Stelle: »Das Sonnenschwert gießt im Morgenrote aus das Blut der Nacht, über welche es den Sieg errungen hat.« Ebenso heißt es:

»Niemand hat noch wie Hafis den Schleier von den Wangen der Gedanken fortgezogen, seitdem man die Lockenspitzen gekräuselt hat der Bräute des Worts.« Der Sinn dieses Bildes scheint der zu sein: der Gedanke ist die Braut des Worts (wie Klopstock z. B. das Wort den Zwillingsbruder des Gedankens nennt), und seitdem man nun diese Braut in gekräuselten Worten geschmückt hat, war keiner fähiger als Hafis, den so geschmückten Gedanken klar in seiner unverhüllten Schönheit hervortreten zu lassen.

c. Das Gleichnis

Von dieser letzteren Art der Bilder können wir unmittelbar zum *Gleichnis* fortgehen. Denn in ihr beginnt bereits, indem das Subjekt des Bildes genannt ist, das selbständige und bildlose Aussprechen der Bedeutung. Der Unterschied liegt jedoch darin, daß im Gleichnis alles dasjenige, was das Bild ausschließlich in bildlicher Form darstellt, auch in seiner Abstraktion als Bedeutung, welche dadurch neben ihr Bild tritt und mit demselben verglichen wird, für sich eine selbständige Ausdrucksweise erhalten kann. Metapher und Bild veranschaulichen die Bedeutungen, *ohne* sie auszusprechen, so daß nur der Zusammenhang, in welchem Metaphern und Bilder vorkommen, offen anzeigt, was eigentlich mit ihnen gesagt sein soll. Im Gleichnis dagegen sind beide Seiten, Bild und Bedeutung – wenn zwar mit geringerer oder größerer Ausführlichkeit bald des Bildes, bald der Bedeutung – vollständig geschieden, jede für sich hingestellt und dann erst in dieser Trennung aufeinander der Ähnlichkeiten ihres Inhalts wegen bezogen.

In dieser Beziehung kann man das Gleichnis teils eine bloß müßige *Wiederholung* nennen, insofern ein und derselbe Inhalt in doppelter, ja in dreifacher und vierfacher Form zur Darstellung kommt, teils einen häufig langweiligen *Überfluß*, da die Bedeutung schon für sich da ist und keiner weiteren Gestaltungsweise, um verstanden zu werden, bedarf. Mehr noch als bei dem Bilde und der Metapher fragt

es sich deshalb bei der Vergleichung als solcher nach einem wesentlichen Interesse und Zweck in dem Gebrauch vereinzelter oder gehäufter Gleichnisse. Denn der bloßen Lebendigkeit wegen, wie man gewöhnlich meint, sind sie ebensowenig als der größeren Deutlichkeit willen anzuwenden. Im Gegenteil machen Gleichnisse ein Gedicht nur allzuoft matt und schwerfällig, und ein bloßes Bild oder eine Metapher kann gleiche Klarheit haben, ohne erst die Bedeutung noch außerdem danebenzustellen.

Den eigentlichen Zweck des Gleichnisses müssen wir deshalb darein setzen, daß die subjektive Phantasie des Dichters, wie sehr sie sich auch den Inhalt, den sie aussprechen will, für sich seiner abstrakteren Allgemeinheit nach zum Bewußtsein gebracht hat und ihn in dieser Allgemeinheit ausdrückt, sich dennoch gleichmäßig gedrungen findet, eine konkrete Gestalt dafür aufzusuchen und sich das seiner Bedeutung nach Vorgestellte auch in sinnlicher Erscheinung anschaubar zu machen. Nach dieser Seite hin drückt daher das Gleichnis, wie das Bild und die Metapher, die Kühnheit aus, daß die Phantasie, wenn sie irgendeinen Gegenstand – sei es ein einzelnes sinnliches Objekt, ein bestimmter Zustand, eine allgemeine Bedeutung – vor sich hat, in der Beschäftigung mit demselben die Kraft beweist, zusammenzubinden, was dem äußerlichen Zusammenhange nach entferntliegt, und somit in das Interesse für den einen Inhalt das Mannigfaltigste hineinzureißen und durch die Arbeit des Geistes an den gegebenen Stoff eine Welt vielgestaltiger Erscheinungen zu fesseln. Diese Gewalt der Gestalten erfindenden und durch sinnreiche Beziehungen und Verknüpfungen auch das Heterogene bändigenden Phantasie überhaupt ist es, welche auch dem Gleichnis zugrunde liegt.

α) *Erstens* nun kann sich die Lust des Vergleichens nur ihrer selbst wegen befriedigen, ohne in dieser Pracht der Bilder etwas anderes als die Kühnheit der Phantasie selber darzutun. Es ist dies gleichsam die Schwelgerei der Einbildungskraft, die sich besonders bei den Orientalen in süd-

licher Ruhe und Müßigkeit an dem Reichtum und Glanz ihrer Gebilde ohne weiteren Zweck ergötzt und den Hörer verlockt, sich derselben Müßigkeit hinzugeben, oft aber durch die wunderbare Macht überrascht, mit der sich der Dichter in den buntesten Vorstellungen ergeht und einen Witz der Kombination bekundet, der geistreicher als ein bloßer Witz ist. Auch Calderon hat viele Vergleiche dieser Art, besonders wenn er große, prächtige Aufzüge und Feierlichkeiten schildert, die Schönheit der Rosse, der Reiter beschreibt oder wenn er von Schiffen spricht, die dann jedesmal »Vogel ohne Schwingen, Fisch ohne Flossen« heißen.

β) Näher aber *zweitens* sind die Vergleichungen ein *Verweilen* bei ein und demselben Gegenstande, der dadurch zum substantiellen Mittelpunkte von einer Reihe anderer entfernter Vorstellungen gemacht wird, durch deren Andeutung oder Ausmalung das größere Interesse für den verglichenen Inhalt objektiv wird.

Dies Verweilen kann mehrfache Gründe haben.

αα) Als ein *erster* Grund ist das *Sichvertiefen* des Gemüts in den Inhalt anzugeben, von dem es beseelt ist und der so fest im Innern haftet, daß es sich nicht von dem dauernden Interesse für denselben loszusagen vermag. In dieser Beziehung läßt sich sogleich ein wesentlicher Unterschied zwischen orientalischer und okzidentalischer Poesie, den wir oben bei Gelegenheit des Pantheismus schon berührt haben, wieder geltend machen. Der Orientale ist in seiner Vertiefung weniger selbstsüchtig und dadurch ohne Schmachten und Sehnsucht; sein Verlangen bleibt eine objektivere Freude an dem Gegenstande seiner Vergleichungen und dadurch theoretischer. Mit freiem Gemüt blickt er um sich her, um in allem, was ihn umgibt, was er kennt und liebt, ein Bild desjenigen zu sehen, womit sein Sinn und Geist beschäftigt und wovon er voll ist. Die von aller bloß subjektiven Konzentration befreite, von aller Krankhaftigkeit gesundete Phantasie befriedigt sich in der vergleichenden Vorstellung des Gegenstandes selbst, hauptsächlich wenn derselbe durch

Vergleichung mit dem Glänzendsten und Schönsten soll gepriesen, erhoben und verklärt werden. Der Okzident dagegen ist subjektiver und in Klage und Schmerz schmachtender und verlangender.

Dies Verweilen ist dann vornehmlich ein Interesse der *Empfindungen,* besonders der Liebe, welche sich an dem Gegenstande ihrer Leiden und ihrer Lust erfreut und, wie sie innerlich nicht von diesen Empfindungen loskommen kann, nun auch nicht ermüdet, das Objekt derselben sich immer von neuem wieder vorzumalen. Verliebte sind vorzüglich an Wünschen, Hoffnungen und wechselnden Einfällen reich. Solchen Einfällen lassen sich auch die Gleichnisse zurechnen, zu welchen die Liebe überhaupt um so eher kommt, je mehr die Empfindung die ganze Seele einnimmt und durchzieht und für sich selber vergleichend ist. Was sie erfüllt, ist z. B. ein *einzelner* schöner Gegenstand, der Mund, das Auge, das Haar der Geliebten. Nun ist der menschliche Geist tätig, unruhig, und besonders sind Freude und Schmerz nicht tot und ruhend, sondern rastlos und bewegt: ein Hinundhergehen, das aber allen anderweitigen Stoff auf die eine Empfindung, welche das Herz zum Mittelpunkte seiner Welt macht, in Beziehung bringt. Hier liegt das Interesse der Vergleichung in der Empfindung selbst, welcher sich die Erfahrung aufdrängt, andere Gegenstände in der Natur seien gleichfalls schön oder verursachten Schmerz, weshalb sie nun diese gesamten Gegenstände in den Kreis ihres eigenen Inhalts vergleichend hineinzieht und denselben dadurch erweitert und verallgemeinert.

Ist der Gegenstand des Gleichnisses nun aber ganz *vereinzelt* und *sinnlich* und wird er mit ähnlich sinnlichen Erscheinungen in Zusammenhang gesetzt, so gehören besonders gehäufte Vergleichungen dieser Art einer noch sehr wenig tiefen Reflexion und einem wenig ausgebildeten Empfinden an, so daß die Mannigfaltigkeit, welche sich bloß in äußerem Stoffe umherbewegt, uns leicht matt erscheint und nicht sehr interessieren kann, weil keine geistige Bezüglichkeit darin

zu finden ist. So heißt es z. B. im vierten Kapitel des Hohenliedes: »Siehe, meine Freundin, du bist schön! siehe, schön bist du! Deine *Augen* sind wie Taubenaugen. Dein *Haar* ist wie die Ziegenherden, die beschoren sind auf dem Berge Gilead. Deine *Zähne* sind wie die Herden mit beschnittener Wolle, die aus der Schwemme kommen, die allzumal Zwillinge tragen, und ist keiner unter ihnen unfruchtbar. Deine *Lippen* sind wie eine rosinfarbene Schnur und deine Rede lieblich, deine *Wangen* sind wie der Ritz am Granatapfel zwischen deinen Zöpfen. Dein *Hals* ist wie der Turm Davids mit Brustwehr gebaut, daran tausend Schilde hangen und allerlei Waffen der Starken. Deine zwo Brüste sind wie zwo junge Rehzwillinge, die unter Rosen weiden, bis der Tag kühle werde und die Schatten weichen.«

Dieselbe Naivität findet sich in vielen der Gedichte, die Ossians Namen tragen, wie es z. B. darin heißt: »Du bist wie Schnee in der Heide; dein Haar wie ein Nebel auf dem Kromla, wenn er sich auf dem Felsen kräuselt und gegen den Strahl in Westen schimmert; deine Arme gleich zweien Pfeilern in der Halle des mächtigen Fingal.«

In der ähnlichen Art, nur durchaus oratorisch, läßt Ovid den Polyphem sprechen (*Metamorphosen,* XIII, v. 789–807): »Weißer bist du, o Galathea, als das Blatt der schneeigten Rainweide; blühender als Wiesen, schlanker als die lange Ulme; glänzender als Glas, mutwilliger als das zarte Geißböckchen; glatter als die vom Meer immer abgeriebene Muschel; lieblicher als die Wintersonne, als die Sommerschatten; edler als Obst, ansehnlicher als die hohe Platane« – und so geht es alle neunzehn Hexameter hindurch, rednerisch schön, aber als Schilderung einer wenig interessanten Empfindung selber von geringem Interesse.

Auch im Calderon lassen sich vielfache Beispiele von dieser Art der Vergleichungen finden, obschon ein solches Verweilen sich mehr für die lyrische Empfindung als solche paßt und den dramatischen Fortschritt, wenn es nicht gehörig durch die Sache selbst motiviert ist, allzusehr hemmt. So beschreibt

z. B. Don Juan in den Verwicklungen des Zufalls weitläufig die Schönheit einer verschleierten Dame, der er gefolgt war, und sagt unter anderem:

Obwohl dennoch manches Mal
Durchbrach durch die schwarzen Schranken
Jener undurchsicht'gen Hülle
Eine Hand von hellstem Glanze,
Die der Lilien und der Rosen
Fürstin war und der als Sklave
Huldigte des Schnees Glanz
Ein beschmutzter Afrikaner.

Anders dagegen verhält es sich, wenn ein tiefer bewegtes Gemüt sich in Bildern und Gleichnissen ausdrückt, in denen sich innerliche, geistige Bezüge der Empfindung kundgeben, indem das Gemüt sich entweder selber gleichsam zu einer äußerlichen Naturszene oder solche Naturszene zum Widerschein eines geistigen Inhalts macht. – Auch in dieser Beziehung kommen in den sogenannten Ossianschen Gedichten viele Bilder und Vergleichungen vor, obschon das Gebiet der Gegenstände, die hier zu Gleichnissen gebraucht werden, arm ist und sich meist auf Wolken, Nebel, Sturm, Baum, Strom, Quelle, Sonne, Distel oder Gras beschränkt. So sagt er z. B.: »Angenehm ist die Gegenwart, o Fingal! Sie ist wie die *Sonne* auf dem Kromla, wenn der Jäger eine Jahreszeit lang ihre Abwesenheit betrauert hat und sie jetzt zwischen den Wolken gewahr wird.« Und an einer anderen Stelle: »Hörte nicht Ossian jetzt eine Stimme? oder ist es die Stimme der Tage, die nicht mehr sind? Oft kommt wie die *Abendsonne* das Gedächtnis vergangener Zeiten in meine Seele.« Ebenso erzählt Ossian: »Angenehm sind die Worte des Gesanges, sagte Kuthullin, und lieblich sind die Geschichten vergangener Zeiten. Sie sind wie der stille Tau des Morgens auf dem Rehhügel, wenn die Sonne schwach auf seiner Seite schimmert und der Teich unbewegt und blau in dem Tale steht.« – Dies Verweilen bei denselben Empfindungen und deren Gleichnissen ist in diesen Gedichten von

der Art, daß es ein in Trauer und schmerzlicher Erinnerung ermüdetes und ermattendes Greisenalter ausdrückt. Der schwermütigen, weichen Empfindung liegt es überhaupt nahe, zu Vergleichungen überzugehen. Was solche Seele will, was ihr Interesse ausmacht, ist fern und vergangen, und so ist sie im allgemeinen schon, statt sich zu ermannen, dazu aufgefordert, sich in anderes zu versenken. Die vielen Vergleiche entsprechen dadurch ebensosehr dieser subjektiven Stimmung als auch den größtenteils traurigen Vorstellungen und dem engen Kreise, in welchem sie sich aufzuhalten genötigt ist.

Umgekehrt aber kann sich auch die *Leidenschaft*, insofern sie sich, ihrer Unruhe unerachtet, auf einen Inhalt konzentriert, mannigfach in Bildern und Vergleichungen, welche alle nur Einfälle über ein und denselben Gegenstand sind, hin und her bewegen, um in der umgebenden äußeren Welt ein Gegenbild ihres Innern zu finden. Von dieser Art z. B. ist in *Romeo und Julia* jener Monolog Julias, in welchem sie sich zu der Nacht wendet und ausruft:

> Komm, Nacht! – Komm, Romeo, du Tag in Nacht!
> Denn du wirst ruhn auf Fittichen der Nacht
> Wie frischer Schnee auf eines Raben Rücken. –
> Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gib
> Mir meinen Romeo! Und stirbt er einst,
> Nimm ihn, zerteil in kleine Stücke ihn:
> Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
> Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt
> Und niemand mehr der eiteln Sonne huldigt. – Usf.

ββ) Diesen durchgängig fast lyrischen Gleichnissen einer sich in ihren Inhalt vertiefenden Empfindung stehen die *epischen* gegenüber, wie wir sie z. B. bei Homer häufig finden. Hier hat der Dichter, wenn er vergleichend bei einem bestimmten Gegenstande verweilt, einerseits das Interesse, uns über die gleichsam selber praktische Neugierde, Erwartung, Hoffnung und Furcht, die wir in Rücksicht auf den Ausgang der Begebenheiten, in betreff auf einzelne Situationen und Taten

der Helden hegen, über den Zusammenhang von Ursache, Wirkung und Folge wegzuheben und unsere Aufmerksamkeit bei Gebilden festzuhalten, die er als ruhende, plastische zu theoretischer Betrachtung gleich Werken der Skulptur vor uns hinstellt. Diese Ruhe, dies Abziehen von dem bloß praktischen Interesse für das, was er vor unseren Augen vorüberführt, läßt sich dann um so mehr bewirken, je mehr alles, womit der Gegenstand verglichen wird, aus einem anderen Felde hergenommen ist. Andererseits hat das Verweilen bei Gleichnissen den weiteren Sinn, einen bestimmten Gegenstand durch dies gleichsam doppelte Schildern als wichtig auszuzeichnen und nicht nur flüchtig mit dem Strom des Gesanges und der Begebenheiten fortrauschen zu lassen. So sagt Homer z. B. (*Ilias*, XX, v. 164–175) vom Achilles, der zum Kampfe entbrannt sich gegen Äneas erhebt: »Er naht wie ein verderbender Löwe, den die Männer zu erlegen trachten, das ganze Volk dazu versammelt; er zuerst, wie verachtend, schreitet einher, aber wenn einer der streitgierigen Jünglinge mit dem Spieße ihn trifft, so wendet er sich mit weitem Rachen um, die Zähne voll Schaums, in der Brust stöhnt sein starkes Herz, mit dem Schweif schlägt er seine Seiten und Hüften auf beiden Seiten und treibt sich selbst zum Kämpfen. Drohenden Blicks geradeaus führt ihn sein Mut, ob er einen treffe der Männer oder selber getötet werde im ersten Gewühl: so trieb den Achilleus die Kraft und der großherzige Mut, dem beherzten Helden Äneas entgegenzugehen.« – Ähnlich sagt Homer (*Ilias*, IV, v. 130 f.) von der Pallas, als sie den Pfeil ablenkte, den Pandaros auf Menelaos abgeschnellt hatte: »Sie vergaß ihn nicht und wehrte den tödlichen Pfeil ab, wie die Mutter vom Sohne eine Fliege abwehrt, wenn er in süßem Schlafe liegt.« Und weiterhin, als der Pfeil den Menelaos dennoch verwundet, heißt es (v. 141 – 146): »Wie wenn eine Frau aus Möonien oder Karien Elfenbein mit Purpur färbt zum Gebiß der Pferde, es liegt aber verwahrt in der Kammer, und viele Reiter haben es gewünscht zu tragen, doch für einen

König liegt es bewahrt als Schmuck, beides, eine Zierde dem Roß und dem Reiter ein Ruhm: so floß über den Schenkel dem Menelaos das Blut« usf.

γ) Ein *dritter* Grund für Gleichnisse, dem bloßen Schwelgen der Phantasie sowie der sich vertiefenden Empfindung oder der bei wichtigen Gegenständen vergleichend verweilenden Einbildungskraft gegenüber, ist hauptsächlich für die dramatische Poesie hervorzuheben. Das Drama hat kämpfende Leidenschaften, Tätigkeit, Pathos, Handeln, Vollbringen des innerlich Gewollten zu seinem Inhalte; den stellt es nicht etwa wie das Epos in Form vergangener Begebenheiten dar, sondern bringt uns die Individuen selber zur Anschauung und läßt sie ihre Empfindungen als ihre eigenen äußern und ihre Handlungen vor unseren Augen ausführen, so daß sich also der Dichter nicht als Mittelsperson dazwischenschiebt. In dieser Beziehung nun scheint es, als fordere die dramatische Poesie die meiste Natürlichkeit im Aussprechen der Leidenschaften, deren Heftigkeit im Schmerz, Schreck, Freude um dieser Natürlichkeit willen Gleichnisse nicht zugeben könne. Die handelnden Individuen im Sturme der Empfindung, im Fortstreben zum Handeln viel in Metaphern, Bildern, Gleichnissen reden zu lassen, ist im gewöhnlichen Sinne des Worts als durchaus unnatürlich und deshalb als störend anzusehen. Denn durch Vergleiche werden wir von der gegenwärtigen Situation und den in ihr handelnden und empfindenden Individuen ab-, in Äußeres, Fremdes, nicht unmittelbar zur Situation selbst Gehöriges fortgeführt, und besonders erleidet der Ton des konversierenden Gesprächs dadurch eine hemmende, lästige Unterbrechung. Und so hat man denn auch in Deutschland zur Zeit, als sich jugendliche Gemüter von der Fessel des französischen rhetorischen Geschmacks zu befreien suchten, die Spanier, Italiener und Franzosen als bloße Künstler angesehen, welche ihre *subjektive* Einbildungskraft, ihren Witz, ihren konventionellen Anstand und elegante Beredsamkeit den dramatischen Personen auch dann in den Mund legten, wenn die heftigste

Leidenschaft und deren Naturausdruck allein herrschen dürfe. Wir finden deshalb diesem Prinzip der Natürlichkeit gemäß in vielen Dramen aus jener Zeit den Schrei der Empfindung, die Ausrufungszeichen und Gedankenstriche an die Stelle einer edlen, gehobenen, bilderreichen und gleichnisvollen Diktion gesetzt. In dem ähnlichen Sinne haben auch englische Kritiker vielfach an Shakespeare die gehäuften und bunten Vergleiche getadelt, die er seinen Personen oft im höchsten Drange des Schmerzes zuteilt, wo die Heftigkeit des Gefühls am wenigsten Raum für die Ruhe der Reflexion zu vergönnen scheint, die zu jedem Gleichnis gehört. Allerdings ist das Bildern und Vergleichen bei Shakespeare hin und wieder schwerfällig und gehäuft; im ganzen aber ist den Gleichnissen auch im Dramatischen eine wesentliche Stelle und Wirkung einzuräumen.

Wenn die Empfindung sich aufhält, weil sie sich in ihren Gegenstand vertieft und nicht von ihm freimachen kann, so haben in dem *praktischen* Bezirk des Handelns die Gleichnisse den Zweck, zu zeigen, daß sich das Individuum nicht nur unmittelbar in seine bestimmte Situation, Empfindung, Leidenschaft versenkt habe, sondern auch als eine hohe und edle Natur darüberstehe und sich davon loslösen könne. Die Leidenschaft beschränkt und fesselt die Seele in sich selbst, beengt sie zu einer begrenzten Konzentration und läßt sie dadurch verstummen, einsilbig werden oder ins Blaue und Wilde hinein toben und rasen. Aber die Größe des Gemüts, die Kraft des Geistes erhebt sich über solche Beschränktheit und schwebt in schöner, stiller Ruhe über dem bestimmten Pathos, von dem sie bewegt wird. Diese Befreiung der Seele ist es, welche die Gleichnisse zunächst ganz formell ausdrücken, indem nur die tiefe Gefaßtheit und Stärke, sich auch seinen Schmerz, seine Leiden zum Objekt zu machen, sich mit anderem zu vergleichen und dadurch in fremden Gegenständen theoretisch sich anzuschauen imstande ist oder sich im fürchterlichsten Spotte über sich selbst auch seine eigene Vernichtung wie ein äußeres Dasein gegenüberstellen

und dabei ruhig und fest in sich selber bleiben kann. Im Epischen war es, wie wir sahen, der Dichter, welcher durch verweilende, ausmalende Gleichnisse dem Zuhörer die theoretische Ruhe, welche die Kunst erfordert, mitzuteilen beflissen ist; im Dramatischen erscheinen dagegen die handelnden Personen *selber* als die *Dichter* und *Künstler*, indem sie sich ihr Inneres zu einem Gegenstande machen, den sie zu bilden und zu gestalten kräftig bleiben, und uns dadurch den Adel ihrer Gesinnung und die Macht ihres Gemüts kundtun. Denn diese Versenkung in Anderes und Äußeres ist hier die *Befreiung* des Inneren von dem bloß praktischen Interesse oder der Unmittelbarkeit der Empfindung zum freien theoretischen Gestalten, wodurch sich jenes Vergleichen des Vergleichens wegen, wie wir es auf der ersten Stufe finden, in vertiefterer Weise wiederherstellt, insofern es jetzt nur als Überwindung der bloßen Befangenheit und als Entfesselung von der Gewalt der Leidenschaft auftreten kann.

In dem Verlauf dieser Befreiung lassen sich noch folgende Hauptpunkte unterscheiden, zu denen besonders Shakespeare die meisten Belege liefert.

αα) Haben wir ein Gemüt vor uns, dem ein großes Unglück, wodurch es im Innersten zerrüttet wird, begegnen soll, und der Schmerz dieses unabweisbaren Schicksals tritt nun wirklich ein, so wäre es die Art einer gemeinen Natur, den Schreck, den Schmerz, die Verzweiflung unmittelbar herauszuschreien und sich dadurch Luft zu machen. Ein kräftiger, adliger Geist preßt die Klage als solche zurück, hält den Schmerz gefangen und bewahrt sich dadurch die Freiheit, in dem tiefen Gefühl des Leidens selber sich noch mit Weitabliegendem in der Vorstellung zu tun zu machen und in diesem Entfernten sich sein eigenes Schicksal im Bilde auszusprechen. Der Mensch steht dann über seinem Schmerz, mit welchem er nicht seinem ganzen Selbst nach eins, sondern von dem er ebensosehr unterschieden ist und deshalb noch bei anderem verweilen kann, das sich auf seine Empfindung als eine verwandte Objektivität derselben bezieht. So ruft

z. B. in Shakespeares *Heinrich IV.* der alte Northumberland, nachdem er den Boten, der ihm Percys Tod zu verkünden kommt, um das Befinden seines Sohnes und Bruders befragt und keine Antwort erhalten hat, in der Fassung des herbsten Schmerzes:

> Du zitterst, und die Blässe deiner Wangen
> Sagt deine Botschaft besser als dein Mund.
> Ganz solch ein Mann, so matt, so atemlos,
> So trüb, so tot im Blick, so hin vor Weh,
> Zog Priams Vorhang auf in tiefster Nacht
> Und wollt ihm sagen, halb sein Troja brenne;
> Doch Priam fand das Feuer, eh er die Zunge –
> Ich meines Percy Tod, eh du ihn meldest.

Besonders aber ist Richard II., als er den Jugendleichtsinn seiner glücklichen Tage büßen muß, solch ein Gemüt, das, wie sehr es sich auch in seinen Schmerz einspinnt, dennoch die Kraft behält, ihn sich stets in neuen Vergleichungen vor sich hinzustellen. Und dies gerade ist das Rührende und Kindliche in Richards Trauer, daß er sie sich stets in treffenden Bildern objektiv ausspricht und den Schmerz in dem Spiel dieser Entäußerung um so tiefer beibehält. Als Heinrich z. B. die Krone von ihm fordert, erwidert er: »Hier, Vetter, nimm die Krone. Hier an dieser Seite sei meine Hand, an jener deine. Nun ist die goldne Krone gleich einem tiefen Brunnen, aus dem zwei Eimer wechselsweise das Wasser schöpfen; der eine immer tanzend in der Luft, der andere tief unten, ungesehen und voll Wassers; dieser Eimer unten, voll von Tränen, bin ich, trunken von meinem Gram, indes du oben in der Höhe schwebst.«

ββ) Die andere Seite hierzu besteht darin, daß sich ein Charakter, der bereits *eins* mit seinen Interessen, seinem Schmerz und Schicksal ist, durch Vergleiche von dieser unmittelbaren Einheit zu befreien sucht und die Befreiung wirklich dadurch offenbar macht, daß er sich noch zu Gleichnissen fähig zeigt. In *Heinrich VIII.* z. B. ruft die Königin Katharine, von ihrem Gemahl verlassen, in tiefster Betrüb-

nis aus: »Ich bin die unglückseligste Frau von der Welt, gescheitert an einem Königreiche, wo nicht Mitleid, noch Freund, noch Hoffnung für mich ist! Wo kein Verwandter um mich weint! Beinahe kein Grab mir vergönnt wird! Gleich der Lilie, die vordem Königin des Feldes war und blühte, will ich mein Haupt hinsenken und sterben.«
Vortrefflicher noch sagt Brutus im *Julius Cäsar* in seinem Zorn zum Cassius, den er sich vergebens anzuspornen gestrebt hat:

O Cassius! einem Lamm seid Ihr gepaart,
Das so nur Zorn hegt, wie der Kiesel Feuer,
Der vielgeschlagen flücht'ge Funken zeigt
Und gleich drauf wieder kalt ist.

Daß Brutus an dieser Stelle den Übergang zu einem Gleichnis finden kann, erweist schon, er selber habe den Zorn in sich zurückzudrängen und sich davon freizumachen angefangen.
Hauptsächlich seine verbrecherischen Charaktere hebt Shakespeare durch Größe des Geistes im Verbrechen wie im Unglück zugleich wieder über ihre schlechte Leidenschaft hinaus und läßt sie nicht wie die Franzosen in der Abstraktion, daß sie sich selbst nur immer vorsagen, sie wollten Verbrecher sein, sondern er gibt ihnen diese Kraft der Phantasie, durch welche sie sich ebensosehr als eine andere fremde Gestalt zur Anschauung kommen. Macbeth z. B., als seine Stunde geschlagen hat, sagt die berühmten Worte: »Aus, aus, kurzes Licht! Leben ist nur ein wandelnder Schatten, ein armer Schauspieler, der auf der Bühne seine Stunde trotzt und pocht und dann gehört nicht mehr wird; es ist ein Märchen, erzählt von einem Tropf, voll von Schall und Lärmen, bedeutend gar nichts.« – Ebenso ist es in *Heinrich VIII.* mit dem Kardinal Wolsey, der, von seiner Höhe herabgestürzt, am Ende seiner Laufbahn ausruft: »Lebewohl sag ich dir, ein langes Lebewohl, alle meine Hoheit! Das ist das Schicksal des Menschen: heute sprossen die zarten Blüten der Hoffnung; morgen blüht er und ist ganz mit dem rötlichen

Schmucke bedeckt; den dritten Tag kommt ein Frost, und wenn er, der gute sichere Mann, jetzt gewiß denkt, sein Glück wächst zur Reife, verwundet der Frost die Wurzel, und dann fällt er, wie ich.«

γγ) In diesem Objektivieren und vergleichenden Aussprechen liegt dann zugleich die Ruhe und Fassung des Charakters in sich selbst, durch welche er sich in seinem Schmerz und Untergang beschwichtigt. So sagt die Kleopatra, als sie die tödliche Natter schon an die Brust gesetzt hat, zur Charmian: »Still, still! Siehst du nicht meinen Säugling an meiner Brust, der seine Amme im Schlaf saugt? So süß wie Balsam, so sanft wie Luft, so freundlich« — der Biß der Schlange löst die Glieder so sanft, daß der Tod sich selbst täuscht und sich für Schlaf hält. – Dies Bild kann selber als ein Bild für die milde, beruhigende Natur dieser Vergleichungen gelten.

C. Das Verschwinden der symbolischen Kunstform

Wir haben die symbolische Kunstform überhaupt so aufgefaßt, daß in ihr Bedeutung und Ausdruck bis zu einem vollendeten wechselseitigen Ineinanderbilden nicht hindurchdringen konnten. In der unbewußten Symbolik blieb die dadurch vorhandene *Unangemessenheit* von Inhalt und Form *an sich*, in der Erhabenheit dagegen trat sie als Unangemessenheit *offen* hervor, indem sowohl die absolute Bedeutung, Gott, als auch deren äußere Realität, die Welt, ausdrücklich in diesem negativen Verhältnis dargestellt wurde. Umgekehrt aber war in allen diesen Formen die andere Seite des Symbolischen, die *Verwandtschaft* nämlich der Bedeutung und der äußeren Gestalt, in welcher sie zur Erscheinung gebracht wird, ebensosehr herrschend; *ausschließlich* in dem ursprünglich Symbolischen, das die Bedeutung noch nicht ihrem konkreten Dasein gegenüberstellt; als *wesentliches* Verhältnis in der Erhabenheit, welche, um Gott auch nur auf inadäquate Weise auszusprechen, der Naturerscheinungen, Begebnisse und Taten des Volkes Gottes

bedurfte; als subjektive und dadurch *willkürliche* Beziehung in der vergleichenden Kunstform. Diese Willkür aber, obschon sie besonders in der Metapher, dem Bilde und Gleichnis vollständig da ist, versteckt sich gleichsam auch hier noch hinter der Verwandtschaft der Bedeutung und des für dieselbe gebrauchten Bildes, insofern sie gerade aus dem Grunde der *Ähnlichkeit* beider die Vergleichung unternimmt, deren Hauptseite nicht die *Äußerlichkeit*, sondern gerade die durch subjektive Tätigkeit hervorgebrachte *Beziehung* der inneren Empfindungen, Anschauungen, Vorstellungen und deren verwandter Gestaltungen ausmacht. Wenn jedoch nicht der Begriff der Sache selbst, sondern nur die Willkür es ist, die den Inhalt und die Kunstgestalt zueinanderbringt, so sind beide auch als einander vollständig äußerlich zu setzen, so daß ihr Zusammenkommen ein beziehungsloses Aneinanderfügen und bloßes Aufschmücken der einen Seite durch die andere wird. Dadurch haben wir hier als Anhang diejenigen untergeordneten Kunstformen abzuhandeln, welche aus solchem vollständigen Zerfallen der zur wahren Kunst gehörigen Momente hervorgehen und in dieser Verhältnislosigkeit das Sichselbstzerstören des Symbolischen dartun.

Dem allgemeinen Standpunkte dieser Stufe zufolge steht auf der einen Seite die für sich fertig ausgebildete, aber gestaltlose Bedeutung, für welche als Kunstform daher nur ein bloß äußerlicher, willkürlicher Zierat übrigbleibt; auf der anderen die Äußerlichkeit als solche, welche, statt zur Identität mit ihrer wesentlichen inneren Bedeutung vermittelt zu sein, nur in der Verselbständigung gegen dies Innere und dadurch in der bloßen Äußerlichkeit ihres Erscheinens aufgenommen und beschrieben werden kann. Dies gibt den abstrakten Unterschied der *didaktischen* und *beschreibenden* Poesie, ein Unterschied, den, in Rücksicht auf das Didaktische wenigstens, nur die Dichtkunst festzuhalten vermag, weil sie allein die Bedeutungen ihrer abstrakten Allgemeinheit nach vorzustellen imstande ist.

Indem nun aber der Begriff der Kunst nicht in dem Aus-

einanderfallen, sondern in der Identifikation von Bedeutung und Gestalt liegt, so macht sich auch auf dieser Stufe nicht nur das vollständige Auseinandertreten, sondern ebenmäßig auch ein Beziehen der verschiedenen Seiten geltend. Dies Beziehen jedoch kann, nach *Überschreitung* des Symbolischen, nicht mehr selber *symbolischer* Art sein und unternimmt deshalb den Versuch, den eigentlichen Charakter des Symbolischen, die Unangemessenheit und Verselbständigung nämlich von Form und Inhalt, welchen alle bisherigen Formen zu überwinden unfähig waren, aufzuheben. Bei der vorausgesetzten Trennung aber der zu vereinenden Seiten muß dieser Versuch hier ein bloßes Sollen bleiben, dessen Forderungen Genüge zu leisten einer vollendeteren Kunstform, der klassischen, aufbehalten ist. – Auf diese letzten Formen wollen wir, um einen näheren Übergang zu gewinnen, jetzt noch kurz einen Blick werfen.

1. Das Lehrgedicht

Wird eine Bedeutung, wenn sie auch in sich selbst ein konkretes, zusammenhängendes Ganzes bildet, für sich als Bedeutung aufgefaßt und nicht als solche gestaltet, sondern nur von außen her mit künstlerischem Schmuck versehen, so entsteht das Lehrgedicht. Den eigentlichen Formen der Kunst ist didaktische Poesie nicht zuzuzählen. Denn in ihr steht der für sich als Bedeutung bereits fertig ausgebildete Inhalt in seiner dadurch prosaischen Form auf der einen Seite, auf der anderen die künstlerische Gestalt, welche ihm jedoch nur ganz äußerlich kann angeheftet werden, weil er eben schon vorher in *prosaischer* Weise für das Bewußtsein vollständig ausgeprägt ist und dieser prosaischen Seite, d. h. seiner allgemeinen, abstrakten Bedeutsamkeit nach und nur in Rücksicht auf dieselbe, mit dem Zwecke der Belehrung für die verständige Einsicht und Reflexion soll ausgedrückt werden. Die Kunst in diesem äußerlichen Verhältnis kann deshalb im Lehrgedicht auch nur die Außenseiten – das

Metrum z. B., gehobene Sprache, eingeflochtene Episoden, Bilder, Gleichnisse, beigefügte Expektorationen der Empfindung, rascheres Fortschreiten, schnellere Übergänge usf. – betreffen, welche den Inhalt als solchen nicht durchdringen, sondern nur als ein Beiwerk danebenstehen, um durch ihre relative Lebendigkeit den Ernst und die Trockenheit des Lehrens zu erheitern und das Leben anmutiger zu machen. Das an sich selbst prosaisch Gewordene soll nicht poetisch umgestaltet, sondern nur überkleidet werden; wie die Gartenkunst z. B. größtenteils ein bloßes äußeres Arrangieren einer für sich schon durch die Natur gegebenen und nicht an sich selbst schönen Örtlichkeit ist oder wie die Baukunst die Zweckmäßigkeit eines für prosaische Zustände und Angelegenheiten eingerichteten Lokals durch Schmuck und äußere Dekoration verannehmlicht.

In dieser Weise hat z. B. die griechische Philosophie in ihrem Beginn die Form des Lehrgedichts angenommen. Auch Hesiod läßt sich als Beispiel anführen, obschon die recht eigentlich prosaische Auffassung sich erst dann vornehmlich hervortut, wenn der Verstand sich mit seinen Reflexionen, Konsequenzen, Klassifikationen des Gegenstandes bemächtigt hat und von diesem Standpunkte aus mit Wohlgefälligkeit und Eleganz belehren will. Lukrez in Rücksicht auf die Naturphilosophie Epikurs, Vergil mit seinen landwirtschaftlichen Unterweisungen liefern Beispiele solcher Auffassung, welche es aller Geschicklichkeit zum Trotz nicht zu echter freier Kunstgestalt zu bringen vermag. In Deutschland ist jetzt das Lehrgedicht nicht mehr beliebt, die Franzosen aber hat [Jacques] Delille außer seinem früheren Gedichte »Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages« [1782] und seinem »L'homme des champs« [1800] in diesem Jahrhundert noch mit einem Lehrgedichte beschenkt, in welchem als einem Kompendium der Physik Magnetismus, Elektrizität usf. nacheinander abgehandelt werden.

2. *Die beschreibende Poesie*

Die *zweite* Form, welche hierher gehört, ist die dem Didaktischen entgegengesetzte. Der Ausgangspunkt wird nicht von der im Bewußtsein für sich fertigen Bedeutung, sondern von dem Äußerlichen als solchem, Naturgegenden, Gebäuden, den Jahreszeiten, Tageszeiten und deren äußerer Gestalt genommen. Wie in dem Lehrgedicht der Inhalt seinem Wesen nach in gestaltloser *Allgemeinheit* bleibt, so steht nun hier umgekehrt der *äußere Stoff für sich* in seiner von den Bedeutungen des Geistigen undurchzogenen Einzelheit und Außenerscheinung da, welche nun ihrerseits dargestellt, geschildert, beschrieben wird, wie sie dem gewöhnlichen Bewußtsein vorliegt. Solch ein sinnlicher Inhalt gehört ganz nur der *einen* Seite der wahren Kunst an, nämlich dem äußeren Dasein, das in der Kunst nur das Recht hat, als Realität des *Geistes*, der Individualität und ihrer Handlungen und Begebnisse auf dem Boden einer umgebenden Welt, nicht aber für sich als bloße vom Geistigen abgeschiedene Äußerlichkeit aufzutreten.

3. *Das alte Epigramm*

Deshalb läßt sich denn auch das Lehren und Beschreiben nicht in dieser Einseitigkeit, durch welche die Kunst ganz würde aufgehoben sein, festhalten, und wir sehen die äußere Realität mit dem innerlich als Bedeutung Erfaßten, das abstrakt Allgemeine mit seiner konkreten Erscheinung ebensosehr wieder in Verhältnis gebracht.

a) Des Lehrgedichts haben wir in dieser Hinsicht schon erwähnt. Ohne Schilderung äußerer Zustände und einzelner Erscheinungen, ohne episodisches Erzählen von mythologischen und sonstigen Beispielen kann es selten auskommen. Durch solches Parallelgehen aber des geistig Allgemeinen und äußerlich Einzelnen ist statt einer vollständig durchgebildeten Vereinigung nur eine ganz beiläufige Beziehung

gesetzt, welche außerdem nicht einmal den totalen Inhalt und dessen gesamte Kunstform, sondern nur einzelne Seiten und Züge betrifft.

b) Mehr schon findet eine solche Bezüglichkeit zum großen Teil bei der beschreibenden Poesie statt, insofern sie ihre Schilderungen mit Empfindungen begleitet, welche der Anblick der landschaftlichen Natur, der Wechsel der Tageszeiten, der Naturabschnitte des Jahres, ein waldbewachsener Hügel, ein See oder murmelnder Bach, ein Kirchhof, ein freundlich gelegenes Dorf, eine stille, trauliche Hütte erregen können. Wie im Lehrgedicht treten deshalb auch in der beschreibenden Poesie Episoden als belebende Staffage ein, besonders die Schilderung rührender Gefühle, der süßen Melancholie z. B., oder kleiner Vorfallenheiten aus dem Kreise des menschlichen Lebens in untergeordneten Sphären. Dieser Zusammenhang aber der geistigen Empfindung und äußeren Naturerscheinung kann auch hier noch ganz äußerlich sein. Denn das Naturlokal ist für sich als selbständig vorhanden vorausgesetzt, der Mensch tritt zwar hinzu und empfindet dieses und jenes dabei, aber die äußere Gestalt und die innere Empfindsamkeit im Mondschein, in Wäldern und Tälern bleiben einander äußerlich. Ich bin dann nicht der Ausleger, Begeisterer der Natur, sondern empfinde nur bei dieser Gelegenheit eine ganz unbestimmte Harmonie meines soundso erregten Innern und der vorliegenden Gegenständlichkeit. Bei uns Deutschen besonders ist dies die allerbeliebteste Form: Naturschilderungen und daneben, was einem bei dergleichen Naturszenen eben an schönen Gefühlen und Herzensergüssen einfallen kann. Es ist dies ein allgemeiner Heerstraßenweg, den jeder entlangzugehen vermag. Selbst mehrere Klopstocksche Oden haben diesen Ton angestimmt.

c) Fragen wir deshalb *drittens* nach einer tieferen Beziehung beider Seiten in ihrer vorausgesetzten Trennung, so können wir dieselbe in dem alten *Epigramm* finden.

α) Das ursprüngliche Wesen des Epigramms spricht schon

der Name aus: es ist eine *Aufschrift*. Allerdings steht auch hier noch auf der einen Seite ein Gegenstand, und auf der anderen wird etwas über ihn gesagt; aber in den ältesten Epigrammen, deren schon Herodot einige aufbewahrt hat, erhalten wir nicht die Schilderung eines Objekts in Begleitung irgendeiner Empfindsamkeit, sondern wir haben die Sache selber in gedoppelter Weise: einmal die äußere Existenz und sodann deren Bedeutung und Erklärung, als Epigramm zu den schärfsten, treffendsten Zügen zusammengedrängt. Diesen ursprünglichen Charakter jedoch hat auch unter den Griechen das spätere Epigramm verloren und ist mehr und mehr dazu fortgegangen, über einzelne Vorfälle, Kunstwerke, Individuen flüchtig hingeworfene geistreiche, witzige, anmutige, rührende Einfälle festzuhalten und aufzuschreiben, welche nicht so sehr den Gegenstand selbst als subjektive sinnvolle Beziehungen in Rücksicht auf denselben herausstellen.

β) Je weniger nun der Gegenstand selber gleichsam in diese Art der Darstellung eintritt, desto unvollkommener wird sie dadurch. In dieser Rücksicht lassen sich auch neuere Kunstformen noch beiläufig erwähnen. In Tieckschen Novellen z. B. handelt es sich häufig um spezielle Kunstwerke oder Künstler, um eine bestimmte Gemäldegalerie oder Musik, und daran knüpft sich dann irgendein Romänchen. Diese bestimmten Gemälde nun aber, die der Leser nicht gesehen, die Musiken, die er nicht gehört hat, kann der Dichter nicht anschaulich und hörbar machen, und die ganze Form, wenn sie sich gerade um dergleichen Gegenstände dreht, bleibt von dieser Seite her mangelhaft. Ebenso hat man auch in größeren Romanen ganze Künste und deren schönste Werke zum eigentlichen Inhalt genommen, wie [Wilhelm] Heinse in seiner *Hildegard von Hohenthal* [1795/96] die Musik. Wenn nun das ganze Kunstwerk seinen wesentlichen Gegenstand nicht zu angemessener Darstellung zu bringen vermag, so behält es seinem Grundcharakter nach eine unangemessene Form.

γ) Die *Forderung*, welche aus den angegebenen Mängeln entspringt, ist einfach diese, daß die äußere Erscheinung und ihre Bedeutung, die Sache und ihre geistige Erklärung, ebensowenig, wie es zuletzt der Fall war, zu einer durchgängigen *Trennung* auseinandertreten müssen, als ihre *Einigung* eine symbolische oder erhabene und vergleichende Verknüpfung bleiben darf. Die echte Darstellung wird deshalb nur da zu suchen sein, wo die Sache durch ihre äußere Erscheinung und in derselben die Erklärung ihres geistigen Inhalts gibt, indem das Geistige sich vollständig in seiner Realität entfaltet und das Körperliche und Äußere somit nichts als die gemäße Explikation des Geistigen und Inneren selber ist.

Um die vollendete *Erfüllung* dieser Aufgabe zu betrachten, müssen wir aber von der *symbolischen* Kunstform Abschied nehmen, da der Charakter des Symbolischen gerade darin bestand, die Seele der Bedeutung mit ihrer leiblichen Gestalt immer nur *unvollendet* zu vereinigen.